Das verschlossene Ich und seine Gegenwelt

Studien zu Thomas Mann, Sören Kierkegaard und E. T. A. Hoffmann

von
Karin Lindemann
aus Fürth/Bayern

1964

Gedruckt mit Unterstützung
der Stiftung VOLKSWAGEN-WERK

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41538102_0018

DAS VERSCHLOSSENE ICH

UND SEINE GEGENWELT

STUDIEN ZU THOMAS MANN, SÖREN KIERKEGAARD UND E. T. A. HOFFMANN

Inaugural-Dissertation
der Philosophischen Fakultät
der Friedrich - Alexander - Universität
zu Erlangen - Nürnberg

vorgelegt von
Karin Lindemann
aus
Fürth/Bayern

UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK - LEIDEN -

Tag der mündlichen Prüfung: 25. Juli 1964

Dekan: Universitätsprofessor Dr.Rudolf Till
Referent: Universitätsprofessor Dr.Helmut Prang
Korreferent: Universitätsprofessor Dr.Siegfried Beyschlag

D 29

Inhaltsverzeichnis

A. PROBLEMSTELLUNG UND METHODE 1

B.I. EINFÜHRUNG IN DIE PROBLEMATIK DER VERSCHLOSSENHEIT 23

1. Das extravagante Dasein des "Doktor Faustus" 23

2. Im Ausnahmezustand der Verschlossenheit:. . . . . Der Aesthetiker A und Quidam 29

3. Das Puppendasein des Johannes Kreisler 37

II. THOMAS MANN - "DOKTOR FAUSTUS" 43

1. Die Verschlossenheit in der Hölle 43

2. Die Gegenwelt der musikalischen Wirklichkeit 68

3. Das Problem der Zeit im Sein der Verschlossenheit 83

a. Die Langeweile als Zeitleere 83

b. Die Aufhebung der Zeit 89

4. Explikationen der Verschlossenheit 101

a. Die Sprachlosigkeit in der Hölle 101

b. Das Lachen als eine Kundgabe des Schweigens . . . 111

c. Der Blick als das Tor zur inneren Hölle 118

5. Die Verschlossenheit im Spiegel des Du 125

a. Rüdiger Schildknapp: Indifferenz und Kälte 127

b. Rudolf Schwerdtfeger: Situation der Verführung . .131

c. Echo Schneidewein: Unentrinnbarkeit der Hölle . . 138

III. SÖREN KIERKEGAARD - DER AESTHETIKER UND QUIDAM . .144

1. Die Verschlossenheit des schwermütigen Ich 144

2. Die poetische Gegenwelt der Dichterexistenz 155

3. Das Problem der Zeit im Sein der Verschlossenheit . .159

a. Die Langeweile als Zeitleere 159
b. Die ästhetische Vernichtung der Zeit 164
c. Die Erinnerung als poetische Unendlichkeit . . . 170
4. Explikationen der Verschlossenheit 174
a. Die Sprache als ein Verschweigen 174
b. Das Lachen als der Widerhall der existentiellen Leere 181
5. Die Verschlossenheit im Spiegel des Du 185

IV. E.T.A. HOFFMANN - JOHANNES KREISLER 193
1. Verschlossenheit als Ausdruck einer dualistischen Welterfahrung 193
2. Das musikalische Erlebnis als Tor zur poetischen Gegenwelt 198
3. Das Problem der Zeit im Sein der Verschlossenheit . . 207
a. Wechselbewegung zwischen "Kreisel" und "Flug" 207
b. Die poetische Unendlichkeit des Träumens 217
4. Explikationen der Verschlossenheit 226
a. Die Sprache als Vorfeld der Verständigung 226
b. Das Lachen als Erfahrung des unendlichen Kontrastes 239
c. Der Blick als Tor zum poetischen Sein 247

C. VERGLEICHENDE ZUSAMMENFASSUNG DER ERGEBNISSE 252
1. Seinsweisen in der Verschlossenheit 252
2. Formen der Gegenwelt 256
3. Das Problem der Zeit 261
4. Explikationen der Verschlossenheit 265
a. Die Sprache 268
b. Das Lachen 272
c. Der Blick 274

LITERATURVERZEICHNIS 276

A. PROBLEMSTELLUNG UND METHODE

Thomas Mann kennt Sören Kierkegaards Texte[1]. Kierkegaard liest in den Dichtungen E.T.A. Hoffmanns[2]. Thomas Mann wiederum gibt einen Text von E.T.A. Hoffmann als indirekte Quelle für seinen Faustus-Roman an[3].
Meines Wissens ist die Forschung an diesem Tatbestand, der unerschlossene dichtungsgeschichtliche Zusammenhänge eröffnet, bisher vorübergegangen. Es soll hier deshalb das nur zum Scheine inkommensurable Unterfangen eines Strukturvergleiches zwischen Motivkreisen von Thomas Mann, Kierkegaard und E.T.A. Hoffmann durchgeführt werden. Die merkwürdige Tatsache, daß offenbar zwischen so verschiedenen Menschen ein gegenseitiges Interesse besteht, weist auf eine untergründige Verbindungslinie hin, die die Welten der drei Autoren miteinander verknüpft. Sie zu finden und - soweit das im Rahmen dieser Untersuchung möglich wird - nachzuzeichnen, ist das Ziel vorliegender Studie.

---

[1] In vorliegender Arbeit interessiert der Tatbestand einer Beziehung der drei Autoren untereinander nicht als biographisches Problem. Vielmehr betrachten wir dieses Faktum als ein dichtungsgeschichtlich bedeutsames Ereignis, das den Anstoß zu dieser Arbeit vermittelt hat. Daher kann hier auf die Vollständigkeit verweisender Textstellen verzichtet werden. Als pars pro toto seien einige Fundgruben genannt:
Thomas Mann - Kierkegaard: DF S. 160, 297, 322/3; NS S. 154
Entstehung S. 93/4; AdG S. 498

[2] Kierkegaard - E.T.A. Hoffmann: Stadien S. 296; TB S. 86, 103f
vgl. hierzu Emanuel Hirsch, Kierkegaard-Studien. Bd 1-3 Gütersloh 1930-1933 (Studien des apologetischen Seminars 31,32,36) Bd 2, S. 223

[3] Thomas Mann - E.T.A. Hoffmann: Entstehung S. 26
Wenn Thomas Mann während der Niederschrift seines "Doktor Faustus"den "Kater Murr" von E.T.A. Hoffmann zur Lektüre wählt, so deutet das zwar nicht auf ein Abhängigkeitsverhältnis der beiden Romane hin, doch dürfen wir daraus schließen, daß Thomas Mann die innere Verwandtschaft der Texte dabei sehr wohl im Auge hatte.

Es liegt nahe, den Sinnzusammenhang der Arbeit zu eröffnen, indem wir den Berührungspunkt der scheinbar heterogenen Welten, die uns im folgenden beschäftigen sollen, in der Romantik suchen.
Thomas Manns Auseinandersetzung mit der historischen deutschen Romantik ist bekannt und hat besonders eingehend in den Arbeiten von Käte Hamburger[1] und Karl Smikalla[2] ihre Deutung erfahren. Die "Betrachtung eines Unpolitischen", - deren Ton, sobald von Romantik die Rede ist, die Farbe leidender und zugleich skeptisch-ironischer Huldigung annimmt - und noch mehr der "Zauberberg" verraten Thomas Manns heimliche Affinität zur Romantik, seine bis zum äußersten gesteigerte Fähigkeit, ihre Klänge anzuschlagen, sie zu verwandeln und schließlich zurückzunehmen aus der Distanz eines Geistes, der aus intellektueller Redlichkeit gezwungen ist,die Huldigung in die Abrechnung aufzuheben. Thomas Mann hat früh den Verführungscharakter der romantischen Denktradition erkannt, und wenn er 1918 schon von der "Sympathie mit dem Tode"[3] spricht, die immer in der deutschen Romantik ihre verborgene Wirkung hatte, so macht uns das hellhörig für die Anspielungen auf ihre nihilistischen Tendenzen, die Thomas Mann sehr wohl erkannt hat.
Sie sind es auch, die den Berührungspunkt abgeben, der eine vergleichende Betrachtung von Werken Thomas Manns, Kierkegaards und E.T.A. Hoffmanns legitimiert.
Werner Kohlschmidt, der diesen Nihilismus sehr eingehend erörtert, spricht von der "ganz offenbaren nihilistischen Zersetzung der Subjektivität"[4] seit E.T.A. Hoffmann.
Die Belege für die nihilistische Seite der Romantik findet Kohlschmidt bereits in den Spekulationen von Schlegel, Schleiermacher und Novalis.

---

[1] Käte Hamburger, Thomas Mann und die Romantik. Eine problemgeschichtliche Studie. Neue Forschungen Nr. 15, 1932
Die Verfasserin beschäftigt sich mit dem Frühwerk Thomas Manns und weist motivgeschichtliche Zusammenhänge mit den Gedanken der romantischen Schule um Schlegel und Novalis nach.

[2] Karl Smikalla, Die Stellung Thomas Manns zur Romantik Diss. Würzburg 1953. Smikalla belegt seine Ergebnisse aus Thomas Manns Äußerungen über das Romantische in seinem essayistischen Werk.

[3] Betr. S. 427 [4] Werner Kohlschmidt, in: Form und Innerlichkeit

Ganz besonders deutlich aber bei Jean Pauls Gestalt Roquairol, "des zugleich glühenden und eiskalten Schauspielers des Daseins"[1], dessen Leben er mit "nihilistischer Existenz"[1] gleichsetzt.
Doch die "Stimme des ersten, der mit unbestechlichem Blick, vielleicht aber auch aus der Haßliebe des Nicht-mehr- Romantikers die nihilistische Seite an der Romantik wahrnahm: die Stimme Sören Kierkegaards wurde bis vor wenigen Jahrzehnten nahezu überhört"[2]. Das Nichts, das schon in den "Nachtwachen des Bonaventura"[3] beschworen wird, macht Kierkegaard zum zentralen Begriff seiner Kritik des Romantischen überhaupt. Gleich ihm hat Nietzsche - in Verfallenheit und kritischer Distanz zugleich - als ein Erleidender den heraufkommenden europäischen Nihilismus in der Romantik verwurzelt gefunden. "Dieses Problem des Nihilismus ist das ursprünglich bewegende Zentrum in Nietzsches Philosophie des Lebens und in Kierkegaards philosophischer Theologie der Existenz, das eigentliche Problem von Nietzsche u n d Kierkegaard"[4]. So schreibt Karl Löwith in seinem Aufsatz über die beiden. Sehr aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang eine Bemerkung von Thomas Mann: Nietzsche "gehört", erklärt Thomas Mann, "allerdings in extrem deutscher Gestalt, einer allgemein abendländischen Bewegung an, die Namen wie Kierkegaard, Bergson und viele andere zu den ihren zählt und eine geistesgeschichtliche Revolte ist gegen den klassischen Vernunftglauben des 18. und 19. Jahrhunderts"[5].

Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik. München 1955. Hieraus: Nihilismus der Romantik, S. 157 ff, ebd. S. 170

[1] ebd. S. 168

[2] ebd. S. 157

[3] Die Nachtwachen des Bonaventura, Heidelberg 1955, S. 136/7

[4] Karl Löwith, Kierkegaard und Nietzsche oder philosophische und theologische Überwindung des Nihilismus. Frankfurt/M. 1933. S. 6

[5] NS S. 154

Der "Spätromantiker Nietzsche"[1] wird nicht von ungefähr in der Nähe des gegen die Romantik schonungslos kritischen Kierkegaard gesehen, denn beide sind, so differenziert das Bemühen um Distanzierung auch gewesen ist, der Faszination des Romantischen nie ganz entkommen. Daß Nietzsche sich für das Phänomen Kierkegaard zu interessieren begann[2], deutet auf die verborgene Verwandtschaft der beiden Nicht-mehr-Romantiker hin.

Schopenhauer, der durchaus in die nihilistische Tradition romantischen Denkens gehört, hat Thomas Mann und Nietzsche wie auch Kierkegaard als ein geheimer Zielpunkt ihrer Gedanken sehr stark beschäftigt.[3]

Aus dieser Perspektive erscheint der Umstand, daß Thomas Mann für seinen Faustus-Roman Nietzsches Biographie als Modell und Prägemuster benutzt, in einem neuen Licht. Mit anderen Worten: Es ist möglich, in der Gestalt Adrian Leverkühn den Endpunkt der nihilistischen Tradition in der deutschen Romantik zu sehen. Bevor wir darauf näher eingehen, seien zunächst noch einige Bemerkungen über Kierkegaards Verhältnis zur Romantik vorausgeschickt, weil sie genauer den Blickpunkt angeben können, von dem aus wir den "Doktor Faustus" betrachten werden.

Während Jean Paul die Visionen seiner Traumapokalyptik noch zurücknehmen kann, wann immer er will[4], während er innerhalb der poetischen Welt in jedem Augenblick das Ich in den geordneten Kosmos einer vertrauten Welt zurückrufen kann, hat Kierkegaard die destruktiven Ansätze des Romantischen unwiderruflich zu Ende gedacht: in der zwingenden Konsequenz, die die persönliche Betroffenheit durchscheinen läßt.

Die "geniale List"[5] des Romantikers - der die Kluft zwischen Ich und Welt in der poetischen Imagination zu schließen versteht - gelingt Kierkegaard nicht mehr. Zwar beherrscht er

---

[1] NS S. 30

[2] vgl. Brief Georg Brandes am 19.II.1888 in: Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden. München 1956 Band III. S. 1278

[3] vgl. dazu Kierkegaards Tagebuchaufzeichnungen: Sören Kierkegaard, die Tagebücher 1834-1855. Ausgewählt und übertragen von Theodor Haecker. München 1953, 4.Aufl. S. 598 f, 603 ff

[4] vgl. Walther Rehm, Jean Paul - Dostojewski. Eine Studie zur dichterischen Gestaltung des Unglaubens. Göttingen 1962 S. 12 f

[5] (Kleine Vandenhoeck-Reihe 149/50)
Ludwig Pesch, Die romantische Rebellion in der modernen

meisterhaft die Technik, die Welt im ästhetischen Ich neu sich konstituieren zu lassen, er ist vertraut mit den Gedankengängen von Fichte[1] und Schelling, aber er weiß, daß die Nähe zwischen All und Nichts so groß werden kann, daß in einer dem Subjekt total verfügbar gedachten Welt das Erlebnis des Nichts hereinbricht, Das Danaergeschenk der Romantik, die poetische Subjektivität, wird von Kierkegaard als nihilistischer Standpunkt entlarvt. In seiner Magisterschrift über den"Begriff der Ironie"[2] ist der Grundstein gelegt, auf dem sich das Gebäude der Kritik als eine Kritik des Nihilismus errichten sollte.[3]
Um die Bedeutung der Thesen Kierkegaards in ihrer Tragweite würdigen zu können, müssen wir im Auge behalten, daß er die Begriffe Ironie und Romantik ausdrücklich synonym verstanden wissen will.[4] Im zweiten Teil seiner Schrift befaßt er sich mit dem Ironiebegriff von Schlegel, Tieck und Solger und versucht nachzuweisen, daß es sich bei ihnen nicht um ironischen Stil, sondern vielmehr um einen nihilistischen Standpunkt handelt.[5] So "radikalisiert Kierkegaard seinerseits den noch unentschiedenen 'ästhetischen' oder 'poetischen' Nihilismus der Romantik und ihren Weltschmerz zu

---

Literatur und Kunst. München 1962, S. 8

[1] vgl. dazu Jean Wahl, Kierkegaard et le romantisme in: orbis litterarum. Revue internationale d' études littéraires. Publiée par Steffen Steffensen et Hans Sörensen Copenhague 1955, Tome X Fasc. 1-2 S. 297

[2] Sören Kierkegaard, Der Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates. Übersetzt von Wilhelm Kütemeyer. München 1929

[3] ebd. These VIII "Ironia, ut infinita et absoluta negativitas, est levissima et maxime exigua subjectivitatis significatio". vgl, dazu Wilhelm Anz, Kierkegaard und der deutsche Idealismus. Tübingen 1956 in: Sammlung gemeinverständlicher Vorträge und Schriften aus dem Gebiet der Theologie- und Religionsgeschichte 210/211, S. 12. Ferner: Walther Rehm, Kierkegaard und der Verführer. München 1949, S. 10 ff. 26 ff

[4] Bd. I S. 284/5 Anm. 11

[5] ebd. S. 249 ff

einem entschiedenen, e x i s t e n t i e l l e n Nihilismus der Verzweiflung am In-der-Welt-sein überhaupt."[1]
Für Kierkegaard ist romantische Ironie "eine Bestimmung der Subjektivität", "ein Fürsichsein der S u b j e k t i v i t ä t "[2]; in diesem "Fürsichsein" ist das ironische Ich "n e g a t i v f r e i ".[3] Aber die " negativ-freie Existenz des ironischen Subjekts ist eine wesentlich p r i v a t e Existenz und im Verhältnis zum öffentlichen, allgemeinen Leben eine p r i v a t i v e . Gerade in dieser Privation und Negativität hat aber die ironische Existenz nach Kierkegaard 'das Absolute' - wenngleich nur 'in der Form des Nichts'".[4] Die ironische Freiheit entbindet das Ich aus allen welthaltigen Kommunikationsformen und verweist es an die Leere eines Seins ohne Welt, will sagen an die Leere eines Seins, in dem die dem ironischen Subjekt verfügbar gedachte Welt in ihm selbst zerstört wird. Diese ironische Vernichtung der Welt im Ich wird, so führt Kierkegaard aus, als "Genuß" erfahren[5], dessen innerster Kern Verzweiflung an der Leere des Seins ist.
Löwith weist auf diese Verschränkung von Genuß und Verzweiflung, auf ihre heimliche Identität hin.[6] Die Freiheit des ironischen, des romantischen Ich, das sich aus der Welt herausreflektiert in die rein ästhetische Subjektivität, verrät zugleich eine nihilistische Grundstimmung.
Kierkegaard hatte verhältnismäßig früh eine breite Kenntnis der deutschen romantischen Literatur. Er bediente sich ihrer Kunstformen wie zum Beispiel der des Briefes und vor allem der der Tagebuchaufzeichnungen.[7] Für unseren Zusammen-

---

[1] Löwith, a.a.O. S.15 ; [2] Bd. I S. 248,264 ; [3] ebd. S. 270

[4] vgl. Anm. 1

[5] Bd.I S. 262 "Ironie bezeichnet zugleich den subjektiven Genuß, in dem das Subjekt sich durch die Ironie von der Gebundenheit befreit, in welcher die Kontinuität der Lebensverhältnisse es hält,.... "

[6] vgl. Anm 1 "Die romantische Subjektivität bedeutet somit für Kierkegaard eine ästhetische Vorstufe für eigentliche Verzweiflung, sie ist eine 'latente' Verzweiflung und damit ein Nihilismus, der noch nicht weiß, daß er dies ist."

[7] Zur ausführlichen Orietierung über die rein historischen Beziehungen Kierkegaards zur deutschen romantischen Dichtung verweisen wir vor allem auf die Arbeit von Edo Pivčević, Ironie als Daseinsform bei Sören Kierkegaard, Gütersloh 1960

hang hingegen ist Kierkegaards Gedanke, daß Romantik gleichzusetzen sei mit einem nihilistischen Standpunkt , von einschneidender Bedeutung.[1] Es wird sich zeigen lassen, daß Kierkegaard unter dieser Denkvoraussetzung den Dichtungsbegriff auf einer nur sehr schmalen polemischen Basis entwickeln kann, daß ihm zuweilen dichterische und romantische Existenz zu einer Wirklichkeit verschmelzen. Die Verurteilung der Romantik und in weiterem Sinne des Ästhetischen überhaupt hat bei Kierkegaard aber eine sehr hintergründige Bedeutung, die gerade für die Interpretation von Thomas Manns "Doktor Faustus" sehr viel austragen kann.
Kierkegaard betrachtet die ästhetische Existenz als einen höheren Selbstbetrug, da er von dem Grundgedanken, der schon im "Begriff der Ironie" angelegt ist, ausgeht, jede ironisch-ästhetische Distanzierung des Ich aus der existentiellen Wirklichkeit sei identisch mit dem Verlust der Existenz. Darum muß ihm notwendig die poetische Wirklichkeit - die das romantische Subjekt aus den Beständen des Ich in einer absolut willkürlich verfügbaren Welt ableitet - als die ästhetische Tarnung des Nichts erscheinen. Die gesichtete Welt, die dem Ironiker - dem Romantiker - zur Verfügung steht, entläßt ihn aus allen realen Beziehungen zur Wirklichkeit in die Gegenexistenz einer phantastisch im Ich konstruierten Welt.

Kierkegaard vergleicht in seinem Tagebuch das Romantische mit dem Echo: "Ist das Echo romantisch? Ja; aber wenn es antwortet, ist das Romantische vorbei!"[2] Es zielt in die Leere, in die der Romantiker als ein monologischer Schauspieler seines eigenen Lebens ruft. Das Romantische verrät die spürbare Dynamik eines weltflüchtigen Impulses, der sein Ziel nie findet: "Liegt das Romantische", so fragt Kierkegaard, "im Gebrochenen, Mannigfaltigen? Nein; ... aber das Romantische im Gebrochenen liegt darin, daß ein unbefriedigter Drang es heraufbeschworen hat , ohne doch seine Befriedigung darin

---

[1] vgl. Pivčević a,a.O. S. 20 "Romantik bedeutet bei Kierkegaard einen Standpunkt, nicht eine geschichtliche Erscheinung. Dieser Standpunkt wird bei ihm als Standpunkt der I r o n i e dargestellt und erläutert."

[2] TB (1836) S. 58

zu finden."[1] Die ironische Distanz, die der Romantiker aus der Verflüchtigung seiner Existenz gewinnt, zerstört das Realitätsgefühl des nihilistisch gestimmten Ich und verwandelt ihm die Welt in eine Vielzahl kaleidoskopischer Momente, in die subjektive Unendlichkeit einer willkürlich gewordenen Wahrheitsfindung, Dies weist noch einmal auf die Wurzeln der Romantik - wie Kierkegaard sie versteht - auf den existentiellen Nihilismus hin, der sich aus dem Engagement an die ironische Gegenwelt herleitet.

Der romantische Nihilismus hat Kierkegaard sein ganzes Leben beschäftigt. Im "Entweder/Oder", in der "Wiederholung", selbst noch in den "Stadien" kreist er nicht zuletzt um dieses Problem. In "Entweder/Oder" sind die Gedanken der "Stadien" schon angelegt.[2] Darum wird dieses Werk uns im folgenden besonders als deren interpretierendes Gegenstück interessieren. Auch die Ausführungen in der "Wiederholung" werden in den "Stadien" so weit zu Ende gedacht, wie Kierkegaard sie der Anlage nach offenbar geplant hatte.[3]

Kierkegaard hat in seinen Schriften Figuren als Denkmodelle geschaffen, deren innere Verwandtschaft mit Adrian Leverkühn und nicht zuletzt mit Johannes Kreisler nahezu erregend ist. Die Isolierung des Ich in die Sphäre eines vom Nihilismus bedrohten Seins ist wohl kaum vor Kierkegaard so scharf gesehen worden. Wir knüpfen an seine Argumentation an und versuchen den Kreislerroman Hoffmanns und vor allem Thomas Manns "Doktor Faustus" - um dessen Erhellung es uns zu allererst geht - im Lichte der Kierkegaardschen Romantikkritik als einer Kritik des Nihilismus zu betrachten. Die nihilistische Verfremdung der Welt, die gleichzeitig als Realitätszerfall im zeitgenössischen Roman thematisch wird, weist zurück auf Kierkegaards Gedanken über den nihilistischen Keim der Romantik.

" Es gibt", so führt Wilhelm Emrich aus, "keine endgültigen Aussagen mehr, weder bei Kafka noch bei Musil noch bei

---

[1] TB (1836) S. 59

[2] TB (1845) S.189;TB (1849) S. 359; UN I S. 290

[3] UN I S. 285

Thomas Mann, da die Vielfalt der Reflexions - und Erkenntnismöglichkeiten ins Unendliche geht".[1] Und wenig später schreibt er: "Das isolierte Subjekt begreift sowohl das Chaos der entgrenzenden Vielfalt von Denk - und Lebensmöglichkeiten wie auch die Starrheit der durch das Denken vergegenständlichten Welt als eigene menschliche Setzung und gewinnt daraus das regulative Bewußtsein einer möglichen Erkenntinistotalität, ..."[2]

Betrachten wir Thomas Manns "Doktor Faustus" im Spiegel dieser Aussagen, die in einer Linie mit Kierkegaards Argumentation über die nihilistische Bedrohung stehen, so muß notwendig die Interpretation aus den unseres Erachtens etwas zu schmalen Gleisen der traditionellen Deutung befreit werden. Die eingefahrenen Fragestellungen nach dem Verhältnis zwischen Natur und Geist im "Doktor Faustus", die Bemühungen, die Wechselbeziehungen zwischen bürgerlichem Humanismus und ästhetisierender Barbarei auszumachen: sie verengen nur allzuleicht den Horizont der Betrachtung und übergehen die weiteren Beziehungen, in die der Roman gestellt werden kann.

Daß in der Gestalt Adrian Leverkühns die Grundmotive Thomas Manns verdichtet sind, steht freilich außer Zweifel.[3] Karl Smikalla[4] betrachtet mit gutem Recht die Künstlerproblematik dieses Romans als eine romantische. Welcher Art aber diese romantische Problematik ist, führt Werner Kohlschmidt genauer aus, wenn er schreibt: "Im D o k t o r F a u s t u s hat er "(Thomas Mann)" das Leiden an seiner eigenen geistigen Herkunft wie auch an dem nihilistischen Ausschlag der deutschen Geschichte wohl am radikalsten als entscheidende Mitwirkung der romantischen Tratition in Deutschland dargestellt ....."[5] Dieses Urteil erscheint uns

---

[1] Wilhelm Emrich, Formen und Gehalte des zeitgenössischen Romans. Universitas Jg. 11 (1956) H I (S. 49 ff)S. 53/4

[2] ebd. S. 55

[3] Erich Kahler, Die Verantwortung des Geistes. Ges.Aufsätze Frankfurt/M 1952. Daraus : Säkularisierung des Teufels. Thomas Manns Faust. 1948 S. 143 ff . vgl. S. 151

[4] Smikalla, a.a.O. S.94

[5] Kohlschmidt, a.a.O. S.158

richtig, und wir finden in ihm zugleich die Bestätigung dafür, daß eine Konfrontierung des "Doktor Faustus" mit Kierkegaards Schriften und nicht zuletzt mit dem spätromantischen Kreislerroman nur fruchtbar sein kann. Leverkühns Affinität zur Musik eines Schubert, Schumann und Brahms ist eine deutliche Anspielung auf den Zweig der romantischen Tradition, die an die Grenze der Selbstvernichtung des - im weitesten Verständnis des Wortes - romantischen Ich führt. Adrians Betroffenheit über die poetische Verdichtung der romantischen Unbehaustheit, über Schumanns 'Mondnacht', seine Kenntnis der Vertonung von Eichendorffs Gedicht 'Zwielicht', und vor allem seine Erschütterung über ein Schubertlied aus der 'Winterreise', das"einem gewissen nur halb definierten, aber unabwendbaren Einsamkeitsverhängnis zu höchstem Ausdruck verhilft"[1], deutet, wenn auch nur sehr leise und verschlüsselt, auf die nihilistische Romantik, die extreme Isolation des Ich hin. Thomas Mann hat dieser Anspielung zu einiger Deutlichkeit verholfen, indem er in seinem Nietzsche-Essay die Gestimmtheit der Schubertlieder noch einmal beschreibend aufnimmt. Leverkühn weint über die Strophen:

"Habe ja doch nichts begangen,
Daß ich Menschen sollte scheu'n -."

und: "Welch ein törichtes Verlangen
Treibt mich in die Wüstenei'n?"[2]

Im Nietzsche-Essay schreibt Thomas Mann - deutlich liegt die Anspielung auf das Romanzitat zutage - über 'Nietzsche - Leverkühn': "Was war es, was Nietzsche ins Unwegsame trieb, ihn unter Qualen dort hinaufgeißelte und ihn den Martertod am Kreuz des Gedankens sterben ließ? Sein Schicksal - und sein Schicksal war sein Genie."[3]

Der innere Zusammenhang der beiden Textstellen ist evident und spricht für sich selbst. Eine weitere, ebenso deutliche

---

[1] DF S. 106 [2] ebd.

[3] NS S. 116

essayistisch den "Doktor Faustus"interpretierende Formulierung, die auf die nihilistische Versuchung alles Romantischen anspielt,finden wir in der Rede über "Deutschland und die Deutschen". Leverkühn hat, so lesen wir im Roman, "Strophen von der Rose in Töne gesetzt, deren Leben von der dunklen Liebe des Wurms zerstört wird,..."[1]. In der Rede kommentiert Thomas Mann diesen Passus, wenn er ausführt, daß die Romantik "den Krankheitskeim in sich trägt, wie die Rose den Wurm, daß sie ihrem innersten Wesen nach Verführung ist, und zwar Verführung zum Tode."[2] Das "Einsamkeitsverhängnis", auf das die angeführten Textstellen hinweisen, hat seine Wurzeln in jener negativen Freiheit der romantischen Subjektivität, die Kierkegaard beschreibt. Die ironische Distanz des Ich wird in der poetischen Gegenwelt, deren Boden das Ich selbst ist, sinngleich mit nihilistischer Selbstzerstörung.

Wir werden im folgenden den Ton vor allem auf die Beschreibung des Bedeutungswandels der ironisch-romantischen Freiheit - und damit der ästhetischen Wirklichkeit überhaupt- legen. Merkwürdig ist es nun, daß Thomas Mann sich in seinem "Doktor Faustus" der Motive aus Hoffmanns Kreislerroman, der selbst ein sehr spätes Gebilde der romantischen Dichtung ist[3], bedient. Er verkehrt die wesentlichsten von ihnen in ihr nihilistisches Negativ. Wir führen hier einige Beispiele an.

Das poetische Sein, das sich für Johannes Kreisler im musikalischen Werk repräsentiert, erscheint im "Doktor Faustus" als subjektiver Schein der Kunst. Das Vertrauen Kreislers in deren unantastbare Autonomie gerät Adrian Leverkühn zur Parodie und "intellektuellen Ironisierung der Kunst....."[4] Das "Spielen der Kunst am Rande der Unmöglichkeit"[5], an der Grenze ihrer Selbstaufhebung, nimmt den

---

[1] DF S. 220 [2] NS S. 31

[3] vgl. dazu: Hans Mayer, Von Lessing bis Thomas Mann. Wandlungen der bürgerlichen Literatur in Deutschland. Pfullingen 1959. S. 198 ff: Die Wirklichkeit E.T.A. Hoffmanns.

[4] DF S. 202 [5] DF S. 290

Glauben Kreislers an die Kunst als eine Beschwörung der poetischen Gegenwelt zurück. Das "lucet" verkehrt sich für Leverkühn in ein "videtur"[1], die feierliche Repräsentation des Poetischen in der Musik, wie Kreisler sie noch zelebriert, erscheint aus Adrians Perspektive als Betrug und Schein.
Und wieder vernehmen wir dahinter die Stimme Nietzsches, sein Veto gegen den trügerischen Schein aller Kunstwirklichkeit.[2] Kunst und Künstler werden sich im "Doktor Faustus" selbst zum Problem.
Kierkegaard hat, hundert Jahre vor Thomas Mann, diese Infragestellung der Kunst schon durchgedacht: und zwar in einer schonungslosen Unerbittlichkeit, die offenbar durch die zeitliche Nähe zur romantischen Apotheose der Kunst bis ins polemische Extrem vorangetrieben wurde. Die Kunst wird sich in "Doktor Faustus" wie auch in Kierkegaards Reflexionen- selbst zum "Objekt"[3]. In Kierkegaards ästhetischer Schriftstellerei ist sie es von Anfang an gewesen, weil die schwermütige Skepsis gegen die Selbstherrlichkeit der romantischen Kunst Kierkegaard mit einer seismographischen Genauigkeit auf die nihilistische Fährte romantischen Denkens führte.[4] Kreisler huldigt dem schönen Schein der Kunst, während Leverkühn - und mit ihm Nietzsche und Kierkegaard - das Wesen dieser Huldigung als ein Ausweichen vor dem Nichts in den Schein

---

[1] Zur Begriffsbildung vgl. Emil Staiger, Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Zürich und Freiburg/Br. 1957 [2]. Daraus: Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger S. 34 ff

[2] vgl. dazu Paul Böckmann, Die Bedeutung Nietzsches für die Situation der modernen Literatur. DVS Jg. 27(1953) H I S. 77 ff Für unseren speziellen Zusammenhang siehe bes. S. 95

[3] Theodor W.Adorno, Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen. Mit einer Beilage. Frankfurt/M 1962 S. 18
"Als Künstler hat er es nicht mit der Formung begegnender Sachgehalte, sondern mit der Reflexion des künstlerischen Prozesses und des künstlerischen Menschen in sich selber zu tun". ebd. S. 17/8

[4] In außerordentlicher Prägnanz weist dies nach: Anna Paulsen, Sören Kierkegaard. Deuter unserer Existenz. Hamburg 1955 siehe bes. S. 65 ff

erkennt. Der Gegensatz zwischen Bürgertum und Künstlertum, der in Hoffmanns Kreislerroman noch im Pathos der Rechtfertigung poetischen Daseins ausgetragen wird, verlagert sich im "Doktor Faustus" ins Innere des Künstlers. Die Rechtfertigung der Kunst vor dem Leben muß im inneren Ereignisraum des Schaffenden selbst geleistet werden.[1] Die ästhetische Wirklichkeit, die als Medium im Kreislerroman die Gegenwelt poetischen Seins beschwört, wandelt ihre Funktion in Thomas Manns Roman: sie wird zum Protokoll des Tatsächlichen. Die Verunendlichung der Welt, die Kreisler im musikalischen Erlebnis erfährt,[2] ist für Leverkühn nicht mehr möglich. Das Motiv der Seligkeit poetischer Transzendenz, die in Kreislers Innerem die Welt überhöht, verkehrt sich im "Doktor Faustus" in das Höllenmotiv - als eine Chiffre für die Verschlossenheit des produktiven Ich. Während Kreisler im Kloster die Freiheit gewinnt, das poetische Ich ausfliegen zu lassen in die Unendlichkeit romantischer Sehnsucht, deutet im "Doktor Faustus" das Klostermotiv auf die hoffnungslose Verschlossenheit des Höllendaseins.

Das Effizienz der Weltverwandlung in Hoffmanns Roman, Kreislers poetische Liebe zu Julia, wird im "Doktor Faustus" zurückgenommen, ins nihilistische Extrem verkehrt: Leverkühns Liebe zu Esmeralda - deren Doppelbedeutung als "Liebe und Gift"[3] auf die schwermütige Erkenntnis der Unmöglichkeit romantischer Weltentgrenzung verweist - verwandelt die Welt in ein Chaos dämonischer Vernichtung. Julia, die Kreisler im Traum als Engel begegnet , erscheint in Thomas Manns Roman als seelenloser Glasflügler Esmeralda, der im Dienst des Teufels steht: sein Name ist "'Engel des Giftes'".[4] Die

---

[1] vgl. dazu Erich Kahler, Gedenkrede auf Thomas Mann in: Die Neue Rundschau Jg. 67 (1956) H4 S.535 ff "In dem Gegensatz Bürger - Künstler aber steckt gleich ein weiterer, weiterführender: d e r G e g e n s a t z z w i s c h e n L e b e n u n d W e r k ".ebd. S. 539

[2] vgl. dazu Alfred Einstein, Die Romantik in der Musik. München 1950. "Musik wird E n t r ü c k u n g." S. 48

[3] DF S. 205

[4] DF S. 304

poetische Selbststeigerung Kreislers verkehrt Thomas Mann in die dämonische Illumination Leverkühns, deren Wahrheit Vernichtung heißt.
Eine ähnliche Motivumkehrung - die noch einmal sehr deutlich auf den heimlichen Grundgedanken dieser Verkehrung: auf die nihilistische Verzweiflung am poetischen Sein hinweist - finden wir in der parodistisch-dämonischen Verwandlung des Meister Abraham in Wendell Kretzschmar. Jener repräsentiert für Kreisler einen musikalischen Mentor poetischen Seins, der die Geheimnisse der verunendlichten Welt in Kreislers Innerem weckt. Kretzschmar hingegen setzt in Leverkühn die Kräfte der Hölle frei. Wir können hier diese Konstellationen nur andeuten, ihr Bedeutungsgewicht wird sich in unserer Analyse später sehr deutlich zeigen.[1]
Die ironische Distanz Thomas Manns zur romantischen Motivtradition steht im Zeichen der Erkenntnis, daß in ihrem innersten Kern schon die nihilistische Konsequenz angelegt ist: er zieht sie im "Doktor Faustus". Die Gesamturteile über diesen Roman divergieren allerdings in einem Maße, wie es wohl selten bei einem zeitgenössischen Roman der Fall ist. Die perspektivischen Verschiebungsmöglichkeiten der Betrachtung legitimieren sich aus der Vielschichtigkeit des Werkes. Es ist durchaus möglich, mit politischer, kulturhistorischer und nationaler Fragestellung anzusetzen. Auch eine theologische Interpretation des Buches, solange sie nicht mit werkfremden Maßstäben arbeitet, ist vertretbar.
Aber es versteht sich fast von selbst, daß wir, sobald wir den "Doktor Faustus" nach seiner Zugehörigkeit zur nihilistischen Romantik befragen, zum Beispiel die Differenzen und Parallelen zur historischen Fausttradition in unserer Untersuchung nicht berücksichtigen können.
Die Erweiterung der Perspektive, die eine Interpretation, wie wir sie vornehmen wollen, sicher bedeutet, bedarf aber noch einer einschränkenden Erklärung. Wir werden das Motiv des Nihilismus im "Doktor Faustus" vor allem in Rücksicht auf das Problem der dämonischen Verschlossenheit, das wir als eines der zentralen Anliegen des Romans erkennen, behandeln. Gerade die Verschlossenheit - ein Ausdruck der nihi-

---

[1] vgl. S. 68 ff

listischen Konsequenz romantischer Subjektivität - läßt sich durch eine Gegenüberstellung mit der Darstellung des verschlossenen Ich bei Kierkegaard und E.T.A. Hoffmann besonders nachdrücklich erhellen.
Während Kreislers Verschlossenheit auf die Entlarvung des eingepuppten poetischen Ich zielt, bedeutet das Verschlossensein für Kierkegaards Ästhetiker A nur noch verzweifelten Genuß. Im "Doktor Faustus" aber zerbricht die poetische Gegenwelt, sie wird hereingeholt in die dämonische Verschlossenheit Leverkühns. Die Kunst verliert die Farbe poetischer Seinsüberhöhung, sie verliert auch den Geschmack verzweifelten Genusses: sie wird zum Spiegel der Verschlossenheit und trägt die Züge des ins Nichts verwiesenen Leverkühn.
Die Interpretation des "Doktor Faustus" - als eines Dokumentes romantisch-nihilistischer Verschlossenheit - im Spiegel der Texte von Kierkegaard und E.T.A. Hoffmann bietet sich schon vor der Anlage der genannten Texte her an.
Die ironische Form des Kreislerromans, seine Verschränkung mit der Biographie des Kater Murr, schafft die doppelte Optik, in der die poetische Wirklichkeit Kreislers - auf die es uns vor allem ankommt[1] - gesehen werden muß. Die Verschlossenheit des Kapellmeisters in die Gegenwelt poetischen Seins kehrt in Murrs Biographie in parodistischer Verzerrung wieder. Unseres Erachtens impliziert die Doppelung der Perspektive, in der deshalb Kreislers poetisches Sein erscheint, schon eine erheblich-ironische Distanz E.T.A. Hoffmanns zu seinem Stoff. Es ist durchaus möglich, daß der Einfall, Kreislers Dasein durch Murr in niederer Entsprechung noch einmal erscheinen zu lassen, in einem sehr hintergründigen Sinne auf die poetische Vernichtung der Kreislerwelt

---

[1] vgl. dazu Herman Meyer, Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik deseuropäischen Romans. Stuttgart 1961 S. 114/5 "Natürlich ist die Kreislergestalt ... eine ungleich tiefere Konzeption als der literarische Kater, und ebenso ist der Kreislerteil des Romans unverkennbar der primäre und substantiellere, der Murrteil der abgeleitete, durch seine Kontrastfunktion bestimmte Bestandteil des Romans."

innerhalb des Romans hinzielt, Das würde allerdings bedeuten, daß der Autor insgeheim den fiktiven Charakter der poetischen Existenz Kreislers sich schon eingestanden hat. Die poetische Verschlossenheit des Kapellmeisters kann sich dem Leser nur indirekt - in den Chiffren Traum und Musik - mitteilen. Aber die parodistische Verkehrung und Wiederholung der sublimen Welt in Murrs Papieren weist darauf hin, daß die höhere Welt in der Parodie durch den Akt unendlich negativer Kontrastierung aufgehoben wird. Die innere Einheit des Kreislerromans wird allein durch die Verknüpfung der Symbolketten von Musik, Liebe,Sehnsucht und Traum gewahrt. Da die gleichen Motive aber in des Katers Selbstdarstellung - ins ironische Negativ verzerrt - noch einmal auftauchen, muß die Frage offen bleiben, ob dadurch nicht die poetische Verschlossenheit Kreislers von E.T.A. Hoffmann selbst heimlich zurückgenommen werden soll.[1] Die Distanz zur Romantik würde damit ungeheuer groß werden. Kierkegaard, der, wie wir sahen, die nihilistische Verschlossenheit in der Romantik erkennt, gestaltet seinen Aesthetiker A als das verschlossene Ich schlechthin, das sich nach außen nicht zu erkennen gibt.[2] Der fiktive Herausgeber des "Entweder/Oder", Viktor Eremita, kommentiert: "Was den,....Aesthetiker, angeht, so findet sich überhaupt keine Aufklärung über ihn".[3] Der Aesthetiker lebt in der Doppelexistenz: die Maske seines Ich, die nach außen sichtbar wird, verschweigt die nihilistische Verzweiflung seines eigentlichen Daseins. In den Diapsalmata, die er

---

[1] U.E. ist in Meyers Buch "Das Zitat in der Erzählkunst" der methodische Ansatz schon gefunden, von dem aus diese Frage beantwortet werden könnte. Die sinnentleerende Verballhornung von Texteinheiten aus dem Kreislerteil, die wir in Murrs Biographie finden, führt Meyer zu dem Ergebnis, daß der"Kater Murr" "über alle partielle Literatursatire hinaus ein Werk von eminent kulturkritischer Bedeutung, ein echtes Menetekel" ist. Meyer a.a.O. S. 130

[2] vgl. TB (1844) S. 179 "Das Ästhetische ist immer verborgen; insoweit es sich äußert, ist es kokett. Es wäre deshalb unrichtig gewesen, A. sein innerstes Wesen direkt aussprechen zu lassen..... In A.'s Papieren ahnt man sein Inneres, in B.'s Papieren sieht man das Äußere, mit dem er zu betrügen pflegt".

[3] EO I S. 7

"ad se ipsum"[1] schreibt,gewinnt der Leser einen bruchstückhaften Eindruck von dem Wesen ästhetisch - nihilistischer Verzweiflung . Das "Tagebuch des Verführers", als dessen Herausgeber sich der Aesthetiker A nennt,[2] variiert die Grundtöne, die in den Diapsalmata angeschlagen werden. Aber ebenso wie Kreisler aus der Optik Murrs im Zerrspiegel noch einmal ersteht, lernen wir den Aesthetiker A aus der Perspektive des Ethikers kennen, der selbst nicht weiß, was die dämonisch-nihilistische Verschlossenheit enthält. Er kennt A nur als den raffinierten Maskenträger.
Des Ethikers Brief an den Aesthetiker richtet sich im Grunde genommen an einen Unbekannten. Das Bild, das von ihm entworfen wird, stammt in Wahrheit aus der Hand eines Unwissenden.
Thomas Mann hat sich des gleichen Mittels bedient, er beschreibt die dämonische Verschlossenheit Leverkühns aus der Optik des unwissenden Zeitblom.[3] Wir stellen,um die innere Verwandtschaft zwischen Zeitblom und dem Ethiker deutlicher markieren zu können, entsprechende Textgruppen nebeneinander:

Der Ethiker	Zeitblom
"Ich verrichte meinen Dienst als Gerichtsrat, ich bin meines Berufes froh, ich glaube, daß er meinen Fähigkeiten und meiner Persönlichkeit gemäß ist,.... Ich liebe mein Weib, bin glücklich in meinem Zuhause;..."(EO II S. 345/6)	"Mein Name ist Dr. phil.Serenus Zeitblom... Mein Alter ist sechzig Jahre,"(DF S.13) "Frühzeitig, bald schon nach meiner Bestallung in Kaisersaschern, habe ich mich vermählt - Ordnungsbedürfnis und der Wunsch nach sittlicher Einfügung ins Menschenleben leitet mich bei diesem Schritt," (DF S. 18)

---

[1] EO I S. 17

[2] vgl. EO I S. 9

[3] vgl. dazu Johannes Klein, Thomas Mann: "Doktor Faustus". Der Deutschunterricht 3 (1951) H 3 S.51 ff
Klein nennt die doppelte Distanz, die Thomas Mann durch die Einschaltung des Erzählers Zeitblom und den parodistischen Stil legt:" D i e b e i d e n M a s k e n ". ebd.S.53
Wir teilen aber keineswegs die Argumentation Günter Blöckers über die "heilsam dämpfende, das Unerträgliche schicklich paralysierende Wirkung"Zeitbloms. Günter Blöcker, Die Neuen Wirklichkeiten. Linien und Profile der modernen Literatur Berlin 1957 s. 344

Der Ethiker
" (EO II S.355/6)
"Ich habe mich niemals bei Dir eindrängen wollen und vermag sehr wohl, Dich auf Abstand zu lieben,... Dein Wesen ist zu verschlossen, als daß ich glaubte, es könne zu etwas führen, mit Dir zu sprechen, ..."

Zeitblom
(DF S.10)
"Das Dämonische,... habe ich jederzeit als entschieden wesensfremd empfunden, es instinktiv aus meinem Weltbilde ausgeschaltet und niemals die leiseste Neigung verspürt, mich mit den unteren Mächten verwegen einzulassen,...."

Sowohl in den für unsere Studien ausgewählten Texten Kierkegaards als auch im "Doktor Faustus" erscheint die dämonische Verschlossenheit durch das Medium des Undämonischen, Selbst dort noch, wo sich bei Kierkegaard die Verschlossenheit ausspricht, in der Leidensgeschichte der "Stadien", in den Monologen des Quidam, wird sie in mehrfacher Optik sichtbar. Frater Taciturnus schreibt ein sehr dialektisch und ironisch getöntes Nachwort zu seinen "Berechnungen"[1], die er als Verfasser von Quidams Tagebuch angestellt hat.[2] Die Interpretation der Aufzeichnungen des verschlossenen Quidam, die Frater Taciturnus hier gibt, findet ihr Gegenstück im Tagebuch durch novellistische Einblendungen, die aus immer neuen Perspektiven das Problem der Verschlossenheit beleuchten. Quidam kennt die ästhetische Lebensanschauung[3] und ahnt ihr nihilistisches Verhängnis. Das Nichts, das ihn trotz seiner Reflexion auf die religiöse Existenz bedroht, kommt am Ende seiner Niederschrift zur Sprache: "Hier hat das Tagebuch für

---

[1] Stadien S. 477

[2] ebd.S. 450 "Die Form der äußeren Anlage drückt die Zwiefältigkeit aus. Am Morgen erinnert er sich an die Wirklichkeit, in der Nacht hat er mit der gleichen Geschichte zu tun, aber als einer von seiner eigenen Idealität durchdrungenen."

[3] vgl. Stadien S. 458, 463/4

diesmal ein Ende. Es handelt von Nichts,... Es enthält Nichts; ... so ist es unterweilen das schwerste Leben,das von nichts handelt,"[1]
Wir sind uns vollkommen im klaren darüber, daß Kierkegaards Figuren nicht als dichterische Gestalten gesehen werden dürfen: aber sie haben trotzdem die gleiche Aussagekraft wie jene,[2]
Die Isolation des verschlossenen Ich - ganz gleich wie auch immer diese beschaffen sein mag - führt mit zwingender Konsequenz zur Selbstvernichtung. Wir betrachten im folgenden drei Stationen in der Geschichte der Verschlossenheit, wie sie durch Kreisler, den Aesthetiker und Quidam und ganz besonders durch Adrian Leverkühn repräsentiert sind. Die innerste Triebfeder dieser Studie ist der Gedanke, daß offenbar der "Doktor Faustus" Thomas Manns den Weg Kreislers zu Ende gegangen ist. Das will sagen, daß in ihm das Verhängnis der Verschlossenheit, wie es in Kreislers Gestalt schon angelegt ist, bis zur tödlichen Dämonisierung und Zurücknahme des Daseins durchlitten ist.

Höllerer hat darauf hingewiesen, daß die vergleichende Literraturwissenschaft nur dann zu sauberen Ergebnissen kommen kann, wenn sie in der Gegenüberstellung von Texten vom jeweils einzelnen Werk ausgeht.[3]
Wir werden, um die unterirdische Verknüpfung der Texte von Thomas Mann, Kierkegaard und E.T.A. Hoffmann nachweisen zu können, nacheinander die entscheidenden Berührungslinien

---

[1] Stadien S. 422

[2] vgl. dazu Adorno a.a.O. S.16 "Kierkegaards ästhetische Figuren sind einzig Illustrationen seiner philosophischen Kategorien, die sie fibelhaft verdeutlichen, ehe sie begrifflich zureichend artikuliert sind."
Wir werden uns in unserer Untersuchung im wesentlichen auf die Aussagen in "Entweder/Oder" und in den "Stadien" stützen. Ausgewählte Passagen der übrigen Werke Kierkegaards werden wir soweit heranziehen, als sie klärend und erhellend zur Darstellung der zu Grunde gelegten Texte dienen.

[3] Walter Höllerer, Methoden und Probleme Vergleichender Literaturwissenschaft. GRM NF Bd.II H 2 (1952) S. 116 ff. ebd S. 125

zwischen den Welten der drei Autoren verfolgen. Die Befragung der Texte geschieht jeweils aus der gleichen Perspektive., Das heißt, wir schlagen bei der Interpretation des "Doktor Faustus" den gleichen Weg ein wie bei der Untersuchung des Kreislerromans und der einschlägigen Texte Kierkegaards. Wir werden den Dichtern bis in die letzten Verästelungen ihrer der Untersuchung zu Grunde gelegten Texte folgen, um vorschnelle Schlußfolgerungen auf die nihilistischen Wurzeln der Texte zu vermeiden.

Es muß wohl kaum ausdrücklich bemerkt werden, daß wir im Rahmen dieser Arbeit nicht alle Textstellen anführen, die als Belege für die Ergebnisse der Untersuchung herangezogen werden könnten. Wir beschränken uns auf das Material, das uns für den Zusammenhang am ergiebigsten zu sein scheint.

Um das Wesen der Verschlossenheit, wie sie bei Thomas Mann, Kierkegaard und E.T.A. Hoffmann erscheint, herauskristallisieren zu können, schlagen wir folgenden Weg ein:

In einem einführenden Kapitel markieren wir zunächst die Situation des verschlossenen Ich. Im ersten Hauptteil der Untersuchung beginnen wir bewußt - entgegen der historischen Abfolge der Texte - mit der Darstellung des "Doktor Faustus". Wir interpretieren zunächst die Verschlossenheit der Hölle und stellen ihr dann die Gegenwelt der musikalischen Wirklichkeit Leverkühns gegenüber, in der sich die Hölle spiegelt und zugleich in einer künstlerischen Paradoxie - denkbarerweise - transzendiert.

Die entsprechenden Kapitel über die Werke Kierkegaards und E.T.A.Hoffmanns entwickeln, obgleich eine wörtliche Übereinstimmung nicht erzielt werden kann, korrespondierende Sinneinheiten. Es wird sich zeigen lassen, daß die Erwartung an die Gegenwelt, die das verschlossene Ich sich selbst schafft, von Kreisler bis zu Leverkühn immer mehr hinschwindet, noch mehr: daß der "Doktor Faustus" Thomas Manns die nihilistischen Konsequenzen aus der spätromantischen Apotheose der ästhetischen Wirklichkeit zieht.

Für das Sein in der Verschlossenheit wird die Erfahrung der Zeit in hohem Maße problematisch. "Nihilismus als Lebens-

stimmung hat es apriori mit der Zeit zu tun".[1] Werner Kohlschmidt nennt die "Langeweile" eine Erfahrung der "Zeitleere".[2] Sie begegnet uns im "Doktor Faustus" und besonders in den Texten Kierkegaards. Für Kreisler ist sie als solche nicht aktuell, da für ihn die existentielle Kontinuität durch die Teilhabe an einem poetisch-unendlichen Sein noch gewahrt bleibt. Für Adrian Leverkühn aber und für den Aesthetiker A wie auch Quidam ist die Zeit - weder als endliche noch als poetische Zeit - nicht mehr Raum der existentiellen Geschichtlichkeit. Ihre Aufhebung wird uns deshalb besonders eingehend beschäftigen, zumal die Verunendlichung der Welt, wie Kreisler sie noch im poetischen Traum leistet, für Kierkegaards Aesthetiker A als Ausdruck eines höheren Selbstbetruges erscheint.

Die Kommunikation mit der Welt ist für das Verschlossene Ich auf den Akt der Verneinung reduziert, das will sagen, sie ist eine Kommunikation 'ex negativo', in der sich der Verschlossene selbst begegnet. Die Diskrepanz zwischen Sprach - und Existenzsphäre erhellt ganz besonders deutlich die Problematik des verschlossenen Ich.

Das Lachen[3] und - soweit das von der Struktur der Texte her möglich ist - der Blick gelten uns als Sinneinheiten, in denen das Wesen der jeweiligen Verschlossenheit transparent wird.

Im gleichen Maße wie sich das verschlossene Ich durch seine Sprachhaltung, sein Lachen und seinen Blick den Möglichkeiten mitmenschlichen Seins entzieht - genauer: entziehen muß- erlebt es die Konfrontierung mit einem Du als verzweifelten Blick in den Spiegel. Bei der Interpretation des Kreislerromans werden wir auf die Darstellung des 'Spiegelerlebnisses' verzichten, weil es sich hier im Rahmen einer poetischen Kommunikation, die noch unter positiven Vorzeichen steht, voll-

---

[1] Kohlschmidt a.a.O. S. 163 [2] ebd.

[3] vgl. dazu Heinz Otto Burger, Methodische Probleme der Interpretation. GRM NF Bd. I (1951) H2 S. 81 ff

Der Verfasser betont, daß Lachen und Lächeln "mimische Sinnbilder" (ebd. S 89) des spätrealistischen Lebensgefühles sind.

zieht.[1] Von dringenderem Interesse ist für uns aber nur der Blick in den Spiegel, sofern er die nihilistische Verzweiflung des verschlossenen Ich durchscheinen läßt.
Im letzten Teil unserer Arbeit fassen wir die Ergebnisse der Einzeluntersuchungen vergleichend zusammen.

[1] Über die poetische Funktion der Gestalt Julia werden wir in den Kapiteln über das musikalische Erlebnis und das poetische Träumen sprechen.

B. I. EINFÜHRUNG IN DIE PROBLEMATIK DER VERSCHLOSSENHEIT

1. Das extravagante Dasein des "Doktor Faustus"

Bevor wir die verschiedenen Seinsweisen der Verschlossenheit, wie sie bei E.T.A. Hoffmann, Kierkegaard und Thomas Mann beschrieben werden, in Einzeluntersuchungen darstellen können, muß die jeweilige Grundsituation des Ich erst genauer markiert werden. Wir zeigen im folgenden die Grundbestimmungen auf, unter denen Adrian Leverkühn, der Aesthetiker A, Quidam und Johannes Kreisler zu leben haben. In der Aufstellung der Grundelemente des Seins in der Verschlossenheit zeichnen sich die Konturen der verschiedenen Seinsweisen des aus der Welt isolierten Ich schon ab. Das einführende Kapitel gilt uns als der erste konzentrischer Kreise, die wir im Hauptteil unserer Arbeit ziehen wollen.

"Es ist nicht so leicht, in die Hölle zu kommen; wir litten längst Raummangel, wenn Hinz und Kunz hineinkämen. Aber dein theologischer Typ, so ein abgefeimter Erzvogel, der auf die Spekulation spekuliert, weil er das Spekulieren schon von Vaters Seite im Blut hat, - das müßte mit Kräutern zugehen, wenn der nicht des Teufels wär.'"[1] Diese Erklärung des Teufels [2] steht an zentraler Stelle seiner Zwiesprache mit Leverkühn und bildet die Einleitung zu den Darlegungen über die

---

[1] DF S. 330

[2] Wir zitieren bewußt in diesem einführenden Kapitel die Aussagen des Teufels zunächst einmal noch ungeschützt, da wir über seine Funktion als fiktiver Gesprächspartner erst im Hauptteil unserer Untersuchung (Seite 43 ff) sprechen können. Verbindlich ist für uns vorerst einmal das im Roman Gesagte, ohne Rücksicht darauf, wem Thomas Mann die Formulierungen in den Mund legt. Wir verfolgen dabei ein Ziel, das u.E. in der Doktor Faustus-Interpretation zu wenig beachtet wird. Die Diskussion darüber, wie weit die Worte Leverkühns in denen des Teufels oder des Erzählers Zeitblom zurückgenommen oder aufgehoben sind, verstellt allzuleicht den Blick auf die im Roman zur Sprache gebrachte Thematik. Sie aber soll uns im folgenden in erster Linie beschäftigen. Die Kunst der Interpretation besteht nicht zuletzt darin, daß man beim Lesen des Textes wagt, dem Autor zuzugestehen, daß ihm die Form seines Gebildes vom Inhalt her aufgegeben ist.

Existenz in der Hölle und die dafür notwendige Disposition. Auf die Bemerkung Adrians, daß sein Leben "augenscheinlich die Hölle im voraus"[1] sei, erhält er eine Antwort, die die Bestimmungen angibt, unter denen sein Dasein steht: "' Es ist das extravagante Dasein, das einzige, das einem stolzen Sinn genügt. Dein Hochmut wird es wahrlich nie mit einem lauen vertauschen wollen"[2]. Und wenig vorher sagt der Teufel: ".... zu deiner Beruhigung sei es gesagt, wird dir denn auch die Hölle nichts wesentlich Neues, - nur das mehr oder weniger Gewohnte, und mit Stolz Gewohnte, zu bieten haben. Sie ist im Grunde nur eine Fortsetzung des extravaganten Daseins"[3]. Dieser Terminus gibt die Grundbefindlichkeit Leverkühns wieder, die sich als Sein in Verschlossenheit enthüllt.[4]
Die Begriffe Verschlossenheit und Extravaganz bezeichnen zwei Seiten der gleichen Situation.
In der Extravaganz ist das Ich aus den allgemeinen Verbindlichkeiten des Lebens ausgewandert, in der Verschlossenheit versperrt es sich ihnen. Im Begriff der Extravaganz ist die Situation von den Verbindlichkeiten her gesehen, in dem der Verschlossenheit dagegen aus dem Blickpunkt des Ich. Den Ausschlag für die Wahl des einen oder des anderen Begriffes gibt also allein eine Verschiebung der Perspektive. Bei der Beschreibung der Situation Leverkühns sind die beiden Begriffe austauschbar.
Das extravagante-beziehungsweise verschlossene-Dasein aber ist für Leverkühn eine Evidenz, in der er sich von Anfang an vorfindet. Sie erscheint als Desorganisation des Menschen, die sich in allen Daseinsbereichen zeigt. Diesem Phänomen wollen wir nachgehen. Das extravagante Dasein stellt sich dar als ein Sein in der Verschlossenheit der Hölle, deren wesentlichste Merkmale die Aufhebung der Zeit und der Verlust jeder Kommunikation des Ich mit der Wirklichkeit sind.

---

[1] DF S. 333 [2] ebd. [3] DF S. 329

[4] Der Begriff "Verschlossenheit" taucht auch im Roman auf. vgl. z.B. S. 195, 344, 416

Die wesentlichen Kriterien des zur Hölle bestimmten Seins kehren leitmotivisch im Teufelsgespräch wieder. Die Zeit verliert für Leverkühn ihre Bedeutung als Raum für die existentielle Geschichtlichkeit, sie ist nicht mehr Medium einer teleologischen Bewegung , sondern "ein ganzes Stundglas voll genialer Teufelszeit"[1]. Sie ist funktionalisiert an einen Prozeß dämonischer Auflösung und Zurücknahme des Lebens. "Überall", sagt der Teufel zu Leverkühn, "wo das Stundglas gestellt und Zeit gegeben ist, unausdenkbare, aber befristete Zeit und ein gesetztes Ende, da sind wir wohl auf dem Plan, da blüht unser Weizen"[2]. Das Wesen dieser Zeit, die aus der Beziehung zum Humanen gelöst ist,wird erlitten als das Erlebnis des übergangslosen Sprunges. Sie ist die Verneinung der Teleologie, das Erleiden des Extremen. Es ist, wie derVersucher sagt, die "ganz verteufelte Zeit, in der es hoch und überhoch hergeht, - und auch wieder ein bißchen miserabel natürlich, sogar tief miserabel,....."[3]. Die Teufelszeit ist der Boden für die existentielle Diskontinuität des "Doktor Faustus". Das Motiv der Zeitaufhebung kehrt in Leverkühns Werk wieder. Die musiktheoretische Fragestellung des Romans deckt sich mit der existentiellen des Tonsetzers.[4] Das Werk, so führt der Teufel aus, "schrumpft in der Zeit, es verschmäht die Ausdehnung in der Zeit,die der Raum des musikalischen Werkes ist,und läßt ihn leer stehen."[5] Die Hintergründe für das Verbot "gegen die zeitliche Ausbreitung, die Lebensform des Werkes"[6], werden wir in der Auseinandersetzung um das Zweideutige verankert finden. Darum sollan dieser Stelle nur angedeutet sein, welchen Stellenwert Leverkühns Absage an die musikalische Zeit einnimmt: sie ist die konsequente Entscheidung gegen eine fragwürdige Teleologie. [7] Die Kategorie der Zeit, verstanden als eine unwiederholbare Aufeinanderfolge von werthal-

---

[1] DF S. 312 [2] DF S. 306 [3] DF S. 307

[4] Thomas Mann sagt es selbst, wenn er die Musik Leverkühns als ein Mittel der "Repräsentation" (Entstehung S. 41) verstanden wissen will.

[5] DF S. 320 [6] DF S. 321

[7] Wie weit diese Konstellation in die reale Problematik der moderen Musikkrise mündet, wird an gegebener Stelle zu behandeln sein. vgl. S. 68 ff

haltigen Einheiten, verstehen wir im folgenden als den Bereich, in dem sich Wirklichkeiten vollziehen, die aufeinander bezogen sind. Wird die Zeiterfahrung aber - wie dies bei Leverkühn geschieht - aus dem Sinnzusammenhang eliminiert, gibt es für das Ich keine existentielle Kontinuität mehr. Thomas Mann hat das im "Doktor Faustus" zwingend gestaltet. Leverkühn ist ein Mensch, der weder durch zeiträumliche Veränderungen, noch durch die Begegnung mit Menschen eine Entwicklung erfährt, die ihn aus der Hölle führen könnte.
Sein Verhältnis zum überkommenen Geistesgut und ebenso das zu den Menschen, die ihm begegnen, ist steril.[1] Seine Existenz ist nicht mitteilbar. Leverkühn enthält sich der Welt vor. Das Motiv der Vorenthaltung - ein Synonym für die Verschlossenheit - finden wir in Adrians Werken wieder, Er komponiert seine Lieder[2] in fremder Sprache und schafft so eine Distanz zwischen sich und dem deutschen Publikum. Er ist, so berichtet Zeitblom, "im eigentlichen Sinn des Wortes ein Mensch der 'Abneigung', des Ausweichens, der Zurückhaltung, der Distanzierung"[3]. Bezeichnend hierfür ist sein Urteil über Chopin: "Ich liebe .... das eigentümlich und sehr geheimnisvoll Verschleierte, Unzulassende, Sichentziehende, Abenteuerlose seines Daseins, das Nichts-wissen-Wollen, das Ablehnen stofflicher Erfahrung, die sublime Inzucht seiner phantastisch delikaten und verführerischen Kunst"[4]. Chopin gilt Adrian als Präfiguration seines eignen Seins. Damit ist die Verschlossenheit seines Wesens verbunden. Wie Chopin will er "nichts wissen,.... eigentlich nichts erleben, wenigstens nicht im manifesten, äußerlichen Sinn des Wortes;...."[5]. Leverkühns Leben vollzieht sich im Zwielicht einer Gleichgültigkeit, die jede Kommunikation mit der Welt verbietet. "Wem hätte er sein Herz eröffnet, wen jemals in sein Leben eingelassen?"[6] Diese Frage Zeitbloms mündet in die nach dem

---

[1] Vgl. Kahler a.a.O. S. 152: "... ins metaphysische Extrem getrieben ist in Adrian Leverkühn Tonio Krögers urgegebenes Lebensverbot und ironische Lebensdistanz." (Verantwortung des Geistes)

[2] Vgl. DF S.220 [3] DF S. 294 [4] DF S. 191/2 vgl. dazu Nietzsche a.a.O. Bd. II S. 1092: "Ich selbst bin immer noch Pole genug, um gegen Chopin den Rest der Musik hinzugeben;..."

[5] DF A. 236 [6] DF S. 13

Inhalt der Verschlossenheit.Leverkühn hat keinen Partner und keinen Gegenspieler. Die Statisten seinerTragödie setzen in ihm nur die Kräfte der Hölle frei.Im Teufelsgespräch wird die Ursache dieser negativen Freiheit genannt. Es ist die"Absage" .[1] Das Zentrum des Teufelspaktes lautet: "... wenn du nur absagst allen, die da leben, ... "[2]. Das bedeutet für Leverkühn die umfassende Negation jeder humanen Beziehung. In der Verschlossenheit ist Leverkühn zu einer Produktivität gezwungen, die zum Spiegel der Lebensabtrünnigkeit wird. Es wird darzustellen sein, daß sie einen Umfunktionalisierungsprozeß der überkommenen Werte einschließt und deshalb gerade ein Problem der Humanität bleibt.

Die vorbehaltlose Auslieferung Leverkühns an die Forderung des Teufels macht ihn im konstruktiven Verständnis zu einer Ausnahmeexistenz. Er gewinnt umgreifende Bedeutung als eine Gestalt des Opfers, als ein Stellvertreter, der die Verzweiflung seiner Zeit auf sich nimmt. Von hier aus werden die christusähnlichen Züge, die Leverkühn beigegeben sind, verständlich. Leverkühn sagt in seiner Beichtrede: "Ja und ja, liebe Gesellen, daß die Kunst stockt und zu schwer worden ist und sich selbsten verhöhnt, daß alles zu schwer worden ist und Gottes armer Mensch nicht mehr aus und ein weiß in seiner Not, das ist wohl Schuld der Zeit. Lädt aber einer den Teufel zu Gast, um darüber hinweg und zum Durchbruch zu kommen, der zeiht seine Seel und nimmt die Schuld der Zeit auf den eigenen Hals, daß er verdammt ist."[3]

Die Topoi aus der Passion Christi verweisen auf den Zusammenhang mit demGedanken religiöser Stellvertretung. Die "Negativität des Religiösen"[4] in Leverkühns Faustkantate bedeutet eine dialektische Umkehr der Haltung Jesu. Ein "rituelles Gepräge"[5] einiger Passagen macht das noch einmal deutlich. Die Bitte Fausts an seine Gesellen, sie möchten " m i t R u h e s c h l a f e n " [6] als Umkehrung des "'Wachet mit mir! '"[7] in Gethsemane, der Johannestrunk als Erinnerung an das Abendmahl, das sind ins Negative verformte Anspielungen

---

[1] DF S. 331 [2] ebd. [3] DF S. 662 [4] DF S 649
[5] DF S. 650 [6] ebd. [7] ebd.

auf die Gestalt Jesu, die in ihrem paradoxen Sinne verstanden werden wollen. Als Ausdruck abgründiger Verzweiflung deuten sie zugleich auf die "Transzendenz der Verzweiflung"[1] als dialektische Denkmöglichkeit hin. Der Schlüssel zum Verständnis dieser Dialektik liegt im Begriff der Versuchung, der im gleichen Zusammenhang in Leverkühns Werk auftaucht. "Unverkennbar ist die Versuchung Jesu durch Satan erinnert, unverkennbar das Apage zum Stolz verzweifelten Nein! gegen falsche und matte Gottesbürgerlichkeit gewendet"[2]. Leverkühn verlangt von sich selbst den Mut zu einer absoluten Negativität, der ihn - im paradoxen Verständnis - zu einem "Christus" in der Welt des Scheins erhebt. Das tertium comparationis zur Gestalt Jesu bleibt der Wahrheitswille[3], und er schließt die Bereitschaft zur äußersten Konsequenz, zur Vernichtung der Person ein. Darum muß Leverkühn "die Positivität der Welt, zu der man ihn retten möchte, die Lüge ihrer Gottseligkeit, ..."[4] als Versuchung zurückweisen. Das Motiv der Stellvertretung klingt im Roman außerdem im Zusammenhang mit Leverkühns Krankheit an.[5] Blenden wir aber an dieser Stelle ein, was wir über die Wahrhaftigkeit Leverkühns gesagt haben, so wird die innerste Aporie des Romans deutlich: Leverkühn ist nicht zuletzt um der Wahrhaftigkeit willen in die Verschlossenheit der Hölle verbannt. Er verliert mit der Welt des Scheins, vor der er sich verschließt, die ganze Wirklichkeit, da er in der Verschlossenheit überhaupt nicht mehr am Sein partizipiert.

---

[1] DF S.651 [2] DF S.650

[3] vgl. dazu Erich Kahler, Gedenkrede auf Thomas Mann. Die Neue Rundschau Jg.67 (1956) H4 S.535 ff ebd.S.546: "Thomas Manns künstlerische Werke sind ... Fragen, und sie enden alle in Fragen. Sie sind Erforschungen unseres menschlichen Zustandes, sie beschäftigen sich mit dem Erkennen. Und darin streben sie nach der äußersten, schonungslosesten Wahrhaftigkeit."

[4] DF S.650

[5] vgl. dazu unsere Studie S.64 ff

2. Im Ausnahmezustand der Verschlossenheit: Der Aesthetiker A und Quidam

In Kierkegaards Schriften finden wir staunenswert genaue Präfigurationen der Gestalt Adrian Leverkühn. Der nihilistische Subjektivismus des "Doktor Faustus ", seine Verschlossenheit in die aristokratische Einsamkeit des Höllendaseins ist in Kierkegaards Reflexionen über die ästhetische Lebensanschauung schon angelegt. Die Elemente einer nihilistischen Existenz, die nach Kierkegaards Überzeugung sich in der romantischen Ironie, im virtuosen Spiel proteischer Verwandlungen des Ich finden, sind als Motiv der Zurücknahme des Seienden in die Konzeption des Thomas Mannschen Romans eingegangen. Das Problem der Verflüchtigung des Daseins in die ironische Abstraktion, "die radikale Emanzipation der Ästhetik von allen weltgebundenen Formen menschlicher Reflexion"[1], legt Kierkegaard vor allem in seiner Magisterschrift dar. Erich Heller führt aus, daß bereits das Motiv ironischer Distanzierung in "Tonio Kröger" sich "der Kierkegaardschen Definition des Ironischen"[2] annähert: "Was Thomas Mann hier darstellt, ist , ins Bürgerlich-Moralische verkleinert, das religiöse 'Existenzproblem' des Kierkegaardschen Künstlers"[3]. Der Verweis auf die Weltflüchtigkeit - als bestimmendes Moment im Leben des verschlossenen Künstlers - geschieht zu Recht. Die Situation des nihilistischen Zweifels hat Kierkegaard in vielen Abwandlungen beschrieben. Die fundamentale Frage des "Doktor Faustus" nach der Tragfähigkeit einer im Dialektischen verharrenden Position präzisiert sich in Kierkegaards Schriften.
Nicht von ungefähr kreisen Kierkegaards Reflexionen auch um die Gestalt Faust.[4] Einige Gedanken über die Problematik faustischer Existenz berühren sich sehr eng mit der Thomas Mannschen Faust-Konzeption. Für Kierkegaard "steht Faust als der personifizierte Zweifel. Und mehr soll er nicht sein, und es ist gewiß Sünde gegen die Idee, wenn Goethe den

---

[1] Erich Heller, Enterbter Geist. Essays über modernes Dichten und Denken, Wiesbaden 1954 S. 256

[2] ebd. S. 268 [3] ebd. S. 268

[4] In Kierkegaards nachgelassenen Papieren finden sich Überlegungen für ein geplantes Faustbuch. Vgl. EO II S. 435 Anm. 159

Faust sich hat bekehren lassen,.... und eben weil er dem Teufel sich hingab, wurde der Zweifel vermehrt"... [1] . Kierkegaard versucht in Faust die Verdichtung eines Seins zu sehen, das allein im Zweifel sich erfährt. Ironie und Zweifel gehören für Kierkegaard in einem dialektischen Sinne sehr eng zusammmen.[2] Das ironisch-romantische wie auch das zweifelnde Ich haben die Wirklichkeit nur , sofern sie Gegenstand der subjektiven Reflexion ist. Ironie und Zweifel sind für Kierkegaard verschiedene Ausprägungen einer nihilistischen Grundstimmung des weltlosen Ich: sie sind Elemente der Verschlossenheit. Faust steht als Modell einer Existenz, die dem Zweifel verfallen und dadurch unfähig ist, eine unwiderrufliche Weltbeziehung zu schaffen. Kierkegaard spricht wie Thomas Mann dem Faust jede Entwicklungsfähigkeit ab, seine Existenz vollzieht sich in der Verschlossenheit. "Es gehört eine gewisse Stärke dazu," schreibt Kierkegaard, "den Helden in einem Stück im Kampf unterliegen zu sehen, wie hier über seine Zweifel verzweifeln; aber das war es gerade, was Faust zu dem Großen machte, das er ist; durch die Umkehr gerade wird er in das mehr Alltägliche gezogen."[3] Eine präzisere Vorausnahme der theologischen Problematik des "Doktor Faustus" kann es kaum geben.[4] Und wenn sich dann noch Formulierungen finden wie: "Fehlt die Begeisterung der Erkenntnis, die man doch als eigentümlich für Faust betrachten muß, eigentlich nicht in der Behandlung Goethes? -"[5], so wird die Verwandtschaft zwischen Kierkegaards Chiffre Faust und Leverkühn unübersehbar, "Faust wollte nicht

---

[1] TB (1835) S. 38

[2] vgl. dazu Bd I S.265: "Im Zweifel will das Subjekt ständig in den Gegenstand hinein, und sein Unglück ist, daß der Gegenstand ständig vor ihm flieht. In der Ironie will das Subjekt ständig aus dem Gegenstand heraus, was es erreicht, daß es , daß es sich in jedem Augenblick bewußt wird, daß der Gegenstand keine Realität hat."

[3] TB (1835) S. 55

[4] Die verzweiflung über den Zweifel bringt Leverkühn in seiner Beichtrede selbst zur Sprache: "Meine Sünde ist größer, denn daß sie mir könnte verziehen werden, und ich habe sie auf Höhest getrieben dadurch, daß mein Kopf spekulierte, der zerknirschte Unglaube an die Möglichkeit der Gnade und Verzeihung möchte das Allerreizendste sein für die ewige Güte, wo ich doch einsehe, daß solche freche Berechnung das Erbarmen vollends unmöglich macht." (DF S. 666)

[5] TB (1836) S. 61

das Böse kennenlernen, um sich zu freuen, daß er nicht so schlecht sei....., sondern er will im Gegenteil ... das ganze unüberschaubare Reich der Möglichkeiten, ... "[1]. In diesem Urteil ist schon die Grundhaltung des Aesthetikers enthalten, die uns im folgenden immer wieder beschäftigen wird. Kierkegaards Faust-Deutung ist insofern interessant, als sie nämlich den Gedanken nahelegt, daß die Gestalt Fausts im Rahmen einer Denktypologie - als das Modell des nihilistischen Zweiflers - betrachtet werden kann. Ein Tagebucheintrag bestädigt dies: "Was will das heißen und wieweit ist es wahr, daß jedes Zeitalter seinen Faust hat? Nein, in der Weltentwicklung ist da nur e i n Faust, nur e i n Don Juan, aber für das einzelne Individuum gleichwie für die einzelne Nation in der Weltentwicklung gibt es natürlich einen für jeden".[2]

Kierkegaards Reflexionen über die Faustgestalt sind - soweit sie hier referiert wurden - in die Gestaltung des Aesthetikers und Quidams eingegangen. Das Problem der Verschlossenheit ist eng mit dem des nihilistisch-faustischen Zweifels verbunden.

Wir wollen zwei Linien aus Kierkegaards Reflexionen verfolgen, die auf Grund ihrer Verwandtschaft mit der "Doktor Faustus" - Problematik und der des Johannes Kreisler am nächsten liegen. Zwei wesentliche Formen der verschlossenen Existenz, wie sie bei Kierkegaard erscheint, bieten sich an.

I. Schwermütige Verzweiflung (Der Aesthetiker)

II. Dämonische Schwermut (Quidam)

I. Des Aesthetikers Situation ist schwermütige Verschlossenheit, die sich als umfassende existentielle Verzweiflung offenbart. Sie wird erkennbar wesentlich in zwei Sphären: In der der menschlichen Kommunikation und in der der existentiellen Kontinuität.[3]

"Der erste Diapsalm", schreibt Kierkegaard in seinem Tagebuch, "ist eigentlich die Aufgabe des ganzen Werks,... Es ist eine ungeheure Dissonanz gesetzt,... Es ist ein totaler Zwiespalt

---

[1] TB (1836) S. 77/8 [2] TB (1836) S. 64

[3] Wir konzentrieren uns in dieser Einführung vor allem auf die Ausführungen in "Entweder/Oder".

mit der Wirklichkeit gesetzt, der seinen Grund nicht in Eitelkeit hat, sondern in Schwermut und deren Übergewicht über die Wirklichkeit"[1].

Die nihilistische Grunderfahrung des Aesthetikers weist sich aus als schwermütige Verzweiflung über die erfahrbare Wirklichkeit. Die Fähigkeit zur verbindlichen Kommunikation mit der Welt ist für das ästhetische Ich nicht aktualisierbar. Jeder Versuch, diese Kommunikation zu verwirklichen, bleibt der Scheinwirklichkeit poetischer Selbstinszenierungen verhaftet. Über den "Verführer", der die letzten Intentionen ästhetischen Seins in seinem Tagebuch bloßlegt, heißt es: "Sein Leben ist ein Versuch gewesen zur Lösung der Aufgabe, poetisch zu leben"[2]. Die Erfahrung in Raum und Zeit bedeutet für das ästhetische Ich nicht mehr als eine "Veranlassung"[3], die ihm hilft, das Dasein ins Poetische zu überhöhen. "Indes, der Umstand, daß ein Mensch derart hinschwindet, ja, beinahe verschwindet für die Wirklichkeit, kann seinen Grund entweder in etwas Gesundem oder in etwas Krankhaftem haben"[4]. So lesen wir in der Einleitung zum "Tagebuch des Verführers". Für Johannes hat das Hinschwinden seinen Grund in der schwermütigen Verzweiflung. "Sobald die Wirklichkeit ihre Bedeutung als Reizmittel verloren hatte, war er entwaffnet, darin lag das Böse an ihm. Dessen war er sich bewußt, sogar im Augenblick der Reizung, und in diesem Bewußtsein lag das Böse."[5] Des Verführers Beziehung zur Wirklichkeit, seine Weigerung, an der realen Seinssphäre teilzuhaben, kommt einem nihilistischen Desengagement gleich. Dieses aber ist für ihn von Anfang an gesetzt, er findet sich darin gewissermaßen vor. "Er gehörte der Wirklichkeit nicht an", schreibt der Aesthetiker in seiner Einleitung über den Verführer und fährt dann fort: "Er lief fort und fort über sie dahin, sogar aber, wenn er sich am meisten hingab, war er über sie hinaus"[6]. Während das ästhetische Ich über die Wirklichkeit als den Stoff poetischer Gegenwelt verfügt, verliert es die Wirklichkeit. Der poetische Ereignisraum des ästhetischen Seins bedingt die ästhetische Doppelexistenz.

---

[1] TB (1844) S. 177 [2] EO I S. 327 [3] EO I S. 328
[4] ebd. [5] EO I S. 329 [6] EO I S. 328

Die Desorganisation des ästhetischen Ich konzentriert sich in dem Unvermögen, "Poesie und Wirklichkeit von einander zu scheiden".[1] Für die ästhetische Existenz verbindlich bleibt allein die in der poetischen Wirklichkeit reproduzierte Erfahrung.

Die Konsequenzen dieser Konstellation zeigen sich am deutlichsten in des Ästhetikers Verhältnis zur Zeit. Das ästhetische Sein hebt sich selbst in der Zeit auf.[2] Die Zeit verliert ihre Bedeutung als Raum der existentiellen Kontinuität.- II. Quidam schreibt ein Tagebuch der Verschlossenheit.[3] Er ist der Held eines "Gedankenexperiments"[4]. Er ist "wesentlich Selbstdenker"[5], er kennt die Welt nur, soweit er über sie reflektiert. Die erzählerische Fiktion, von der das Tagebuch ausgeht, ist folgende: Quidam, eine religiös[6] angelegte Figur, hat die Verlobung mit einem Mädchen gelöst, dessen Wesen unter der Bestimmung der Unmittelbarkeit steht. "Sie" weiß nichts von Verschlossenheit, deshalb ist ein existentielles Verständnis zwischen ihr und dem Verschlossenen unmöglich. Quidam löst die Verbindung auf und bedient sich dabei, um das Mädchen zu schonen , eines Betruges. Er versucht, der Geliebten vorzutäuschen, er sei ein Verräter, obwohl er sie aus Liebe verläßt. Dieser Akt der Schonung löst eine Kettenreaktion

---

[1] EO I S. 327

[2] Kierkegaard schreibt in seinem Tagebuch über die Schrift "Entweder/Oder": "Das, woran der erste Teil beständig strandet, ist die Zeit. Darum macht der zweite Teil zu allererst sie geltend, indem in der Abhandlung gezeigt wird, daß das Ästhetische sich selbst aufhebt in der Zeit,..." (TB (1844) S. 177)

[3] Wir betrachten die Frage nach der Schuld Quidams nicht als ein theologisches Problem. Vielmehr schließen wir uns der Auffassung Paul Tillichs an, der in dem Kierkegaardschen Begriff 'Schuld' die Frage nach dem Sinn des Seins und damit in einem weiteren Sinne nach den Wurzeln des Nihilismus verstehen will. Er schreibt: "Wenn K i e r k e g a a r d das Problem der Schuld behandelt, ist es nicht die theologische Frage der Sünde und Vergebung, die ihn zu der Frage bewegt: Was bedeutet persönliche Existenz im Lichte persönlicher Schuld? Es ist das Problem des Sinnes, das die jüngsten Existentialisten beunruhigt, auch wenn sie von Endlichkeit und Schuld sprechen." (Paul Tillich, Der Mut zum Sein. In: Schriften zur Zeit. Neue Folge. Herausgegeben von August Rathmann, Stuttgart 1958 3. Aufl. S. 104)

[4] Stadien S. 429 [5] Stadien S. 460

[6] vgl. dazu N.H. Søe, Der Quidam des Experiments als religiöser Typus. In: orbis litterarum. Copenhague 1955, Fasc. 1-2 S. 259 ff

von Mißverständnissen aus. In dieser Situation schreibt Quidam seine Reflexionen in einem Tagebuch nieder. Da die Verschlossenheit seines Wesens ihm jede Verbindung mit einem Du unmöglich macht, ist er in seinen monologischen Ausführungen an sich allein verwiesen. Seine Aussonderung aus jeder menschlichen Gemeinschaft bewegt ihn, über die Möglichkeiten eines Gespräches mit Gott, das ihn aus seiner Verschlossenheit befreien könnte, nachzudenken.
Während der Aesthetiker im Maskenspiel poetischer Selbstinszenierung sich selbst genießend widerruft, findet Quidam kein Genüge in dem nihilistischen Genuß der Selbstzerstörung, Er stellt seinem Tagebuch ein "Periissem nisi periissem"[1] voran und schließt mit der Erkenntnis, daß sein Tagebuch und sein Leben von "Nichts"[2] handeln. Das will sagen, Quidam erkennt die ästhetisch-nihilistische Verschlossenheit als den Verlust der Existenz. Obwohl er die Technik ästhetischen Maskenspiels kennt - und sie virtuos anwendet - sieht er sie doch im Lichte religiöser Reflexion. Das Nichtsein im ästhetischen Betrug wird als Schuld verstanden. Die ästhetische Selbstvernichtung wird in Quidams Tagebuch schonungslos aufgedeckt und analysiert.
Der Verschlossene kann sich der Geliebten nicht mitteilen. Die Resignation über der Möglichkeit einer Beziehung des "Gleich auf Gleich im Humanen"[3] durch das Medium Sprache bringt sein "ganzes Gebäude ins Wanken"[4] und zerstört seine Lebensanschauung. Die ästhetische und die ethische Welterfassung ist Quidam nicht mehr möglich. Er lebt in der inneren Emigration, in der es für ihn keine Partizipation an der Welt mehr gibt. Er schreibt: "Jetzt bin ich noch viel weiter in mich selbst zurückgedrängt, mein Leben ist mir religiös angelegt worden, und ist so tief in die Innerlichkeit zurückgegangen, daß ich die Wirklichkeit schwer erreiche"[5].
In der Figur des Quidam sind alle Kriterien vereinigt, die Kierkegaard zur Situation der Verschlossenheit rechnet. Quidam lebt in absoluter Isolierung und hat keine existentielle Kontinuität. Er steht mit der Wirklichkeit überhaupt nicht mehr

---

[1] Stadien S 204 [2] Stadien S. 422 [3] Stadien S. 333
[4] Stadien S. 342 [5] Stadien S 373

in Verbindung. Er schreibt von sich selbst: "In dem Zwischenbereich, in dem eigentlich das tägliche Leben oder die Wirklichkeit zu Hause ist, in dem Zwischenbereich, in dem sie wesentlich ihr Leben hat, und wo die allermeisten es haben, bin ich ein Verrückter"[1]. Die Schwermut verschließt Quidam vor der Umwelt. "Darf ein Grenzsoldat verheiratet sein?"[2] Mit dieser Frage setzt das Tagebuch ein. Sie bildet die Einleitung zu den unendlich in sich selbst kreisenden Reflexionen des Schwermütigen über die Problematik der Verschlossenheit. Sie bindet Quidam in einem Bereich, der vor der Berührung mit der Welt des Handelns liegt. Darum kann jede Form der Kommunikation, zu der sich Quidam entschließt, nur im Zeichen des Als-Ob stehen. "Ist jemand zugegen, es sei, wer es sei, so bin ich nie ganz wie ich bin"[3], erklärte Quidam auf den ersten Seiten seiner Aufzeichnungen und gibt damit zu verstehen, daß er, auch wenn er sich einem Menschen verbindet, der Verschlossene bleibt. "Mein Wesen ist Schwermut,... Meine List ist, daß ich meine Schwermut zu verhehlen vermag; gerade so tief wie meine Schwermut ist, gerade so listig ist mein Täuschen"[4], bekennt der Verschlossene und gibt mit diesem Bekenntnis die Einleitung zu dem Bericht über seinen Betrug gegen die Geliebte, vor der er sich bis zuletzt verbirgt. Das offene Bekenntnis zum Schein entspricht aber nicht dem hybriden Maskenspiel des Aesthetikers, da Quidam sich um der Verantwortung für den anderen willen in der Verschlossenheit verbirgt, um, wie er selbst schreibt, "keineswegs einen anderen Menschen zu beladen."[5]

Die Verschlossenheit zwingt Quidam, die Wahrheit seiner Existenz unter einer Maske zu verbergen. Er hat in der realen Welt gar kein Leben. Er gibt es zu, wenn er formuliert, daß kaum einer verstehen könne, "was es heißen will, nichts zu unternehmen außer in Kraft von Reflexion, und das ist ebenso, wie wenn einer zum Gehen sich eines künstlichen Beins bedienen müßte und ohne es auch nicht einen Schritt tun könnte,...."[6]. So lebt Quidam in der absoluten Starre in existentieller Leere und sein Dasein scheint sich aufzuheben.

---

[1] Stadien S. 397 [2] Stadien S. 205 [3] Stadien S 206
[4] ebd. [5] Stadien S. 207 [6] Stadien S 213

Darum schreibt er am Ende seines Tagebuches: "Hier hat das Tagebuch für diesmal ein Ende. Es handelt von Nichts, ... Es enthält Nichts; indes, wenn es nach einem Wort Ciceros die leichtesten Briefe sind, die von nichts handeln, so ist es unterweilen das schwerste Leben, das von nichts handelt"[1]. Wie im "Doktor Faustus" klingt eine Assoziation an die Hölle in der Beschreibung der verschlossenen Exstenz an. Quidam klagt: "Ich wage nichts zu unternehmen, nichts zu unterlassen; mein Zustand gleicht der Qual der ewig Verdammten."[2] Quidam ist - wie der Aesthetiker - nicht fähig, die Zeit als den Bereich existentieller Geschichtlichkeit zu erfahren. So kann er nach der Auflösung seiner Verlobung schreiben:"Ich saß auf meinem alten Platze und warf gelegentlich einen Blick aus dem Fenster- ... Es scheint, als wäre alles beim Alten ... So sind wir denn wieder beim Alten, sind dahin gelangt durch eine Veränderung, und ich bin unverändert bei ihm geblieben"[3]. Frater Taciturnus allerdings gibt in seinem Nachwort an den Leser zu verstehen, daß Quidam, sofern er eine "vollständig angelegte Möglichkeit "[4] zu einer religiösen Individualität ist, doch ein inneres Telos in seinem Leben hat. Die Schwermut ist, so erklärt Frater Taciturnus, "die Krise für das Religiöse"[5]. Da Quidam aber den "religiösen Entschluß"[6] zur Bindung an die Transzendenz nicht vollziehen kann, bleibt die Teleologie im Tagebuch nur eine Denkmöglichkeit. Das Tagebuch wird bis zu dem Punkt ausgeführt, an dem der Sprung in die Religiosität als letzter Ausweg vor der dämonischen Selbstzerstörung erscheint. Quidam aber verharrt im Zustand der Verschlossenheit dadurch, "daß er nicht dazu gelangen kann zu ruhen und sich auszuruhen im letzten religiösen Entschluß, sondern fort und fort in der Spannung gehalten wird"[7].

Das Motiv der Stellvertretung, das wir im "Doktor Faustus" gefunden haben, gewinnt auch im Tagebuch des Quidam Bedeutung. Er denkt seine Situation bis zur Verzweiflung an sich selbst zu Ende. Er versteht sich als eine Art "Probemensch"[8], der in Stellvertretung für andere die Aporien des verschlossenen Daseins auf sich nimmt.

---

[1] Stadien S 422
[2] Stadien S. 223
[3] Stadien S 416
[4] Stadien S. 271
[5] Stadien S. 457
[6] Stadien S 454
[7] ebd
[8] Stadien S. 388

3. Das Puppendasein des Johannes Kreisler

Johannes Kreisler lebt wie Adrian Leverkühn in einer zerschlagenen Wirklichkeit, deren Traditionen zur Leblosigkeit des Scheins erstarrt sind. Die Welt des irenäischen Hofes, in der Kreisler sich bewegt, ist eine Welt des Als-Ob. "Der Konvention und Repräsentation des Hofes entspricht keine echte Aufgabe, keine Wirklichkeit mehr."[1] Die Substanzlosigkeit und Seinsentleertheit "des fantastischen Hofes"[2] wird vom Erzähler in zwei Bildern verdichtet.
Er spricht über "das kleine schwache Räderwerk der Staatsmaschine"[3] und nimmt das Bild der Maschine[4] wenig später noch einmal auf, als er Meister Abraham "als das belebende Prinzip der Hofmaschine"[5] vorstellt. Es bedeutet nur eine geringe Verschiebung in der Bildebene, wenn die Vorstellung der Maschine abgewandelt wird zu der einer mechanisch funktionierenden Puppenwelt.[6]
Die Seelenlosigkeit der Philisterwelt kommt in mehrfacher Anspielung auf eine Art Puppentheater, das in Sieghartsweiler gespielt wird zur Sprache. Die Puppen bewegen sich nur zum Schein. Rätin Benzon hält "die Faden des Puppenspiels"[7], Fürst Irenäus spielt "seine Rolle mit dem wirkungsvollsten Pathos..."[8], der ganze Hof repräsentiert den Funktionalismus einer auf Verabredung beruhenden Scheinwelt.

---

[1] Otto Nipperdey, Wahnsinnsfiguren bei ETA Hoffmann, Diss. Köln 1957, S. 191

[2] KM S. 496; Da der Terminus Nihilismus im Kreislerroman nicht verwendet wird, werden wir im folgenden die Diktion unserer Darstellung an die von Hoffmann gewählten Wortfelder angleichen. In den Ausführungen über Kierkegaard haben wir die Motive poetischer Weltverwandlung im Lichte der nihilistischen Konsequenzen - wie sie Kierkegaard selbst gesehen hat - beschrieben. Die Auswahl der Motivkreise, die wir in den Kapiteln über Hoffmanns Roman treffen, ist immer im Hinblick auf die indirekten Kommentare in Kierkegaards Schriften geschehen.

[3] KM S. 328; Eine recht umfangreiche Zusammenstellung der Texte ETA Hoffmanns, in denen der Motivkreis von Maschine , Schwung- und Triebrad metaphorisch anklingt, findet sich in der Arbeit von Walter Grahl-Mögelin, Die Lieblingsbilder im Stil E.T.A. Hoffmanns, Diss. Greifswald 1914, S. 77 f Der Verfasser beschränkt sich im wesentlichen auf eine positivistische Materialsammlung.

[4] vgl. Anm. 3 [5] KM S. 331 [6] vgl. Grahl-Mögelin a.a.O. S. 85

[7] KM S. 327 [8] ebd.

Kreisler nennt die Gesellschaft,in der er lebt, eine"Welt voll Kunstgliederpuppen"[1], die das Spiel der starren Konventionen immer von neuem wiederholen. Diese Welt muß Kreisler zutiefst fremd erscheinen.
Nur auf diesem Hintergrund der Scheinwelt kann das Motiv der Verschlossenheit, wie es im Kreislerroman aufgerollt wird, verständlich werden. Die Diskrepanz zwischen Ich und Welt beruht für Kreisler auf dem Widerspruch, der zwischen der Seinsentleertheit der endlichen Welt und dem poetischen Sein besteht. Kreisler verschließt sich der endlichen Scheinwelt durch ironische Distanzierung. Sie wird ihm von einer Repräsentantin der Scheinwelt zum Vorwurf gemacht: "'Und immer werden Sie'", sagt Rätin Benzon, "'mit dieser fantastischen Überspanntheit, mit dieser herzzerschneidenden Ironie, nichts anstiften als Unruhe - Verwirrung - völlige Dissonanz aller konventionellen Verhältnisse wie sie nun einmal bestehen. '"[2] Im Gespräch mit Meister Abraham wiederholt Rätin Benzon ihren Vorwurf noch einmal und verrät ihre Unterlegenheit, wenn sie einfließen läßt: "... doch soll er uns in Ruhe lassen..."[3]. Meister Abraham deutet die"Unruhe" und "Dissonanz", die Kreislers Dasein in die leblose Puppenwelt hineinträgt, als den Widerspruch des Kapellmeisters gegen die verabredete Welt des Scheins: "Er will die Ewigkeit der Verträge, die ihr über die Gestaltung des Lebens geschlossen, nicht anerkennen, ja er meint, daß ein arger Wahn, von dem ihr befangen, euch gar nicht das eigentliche Leben erschauen lasse,.... Ihr möget den Kreisler nicht, weil euch das Gefühl des Übergewichts, das ihr ihm einzuräumen gezwungen, unbehaglich ist, weil ihr ihn, der Verkehr treibt mit höheren Dingen als die gerade in euern engen Kreis passen, fürchtet.'"[4] Wenig später nennt Kreislers väterlicher Freund das, was Rätin Benzon für die Substanz "des wirklichen Lebens "[5] hält, "tote Asche"[6]. Wir haben diesen Zusammenhang etwas ausführlicher zitiert, weil er alle Kriterien zur Sprache bringt, die wesentlich zur Bedingung der Kreislerschen Verschlossenheit gehören. Der "Wahn"[7] der Puppenwelt verstellt den Blick auf das "eigentliche Leben"[8], für das in der Marionettenwelt kein Raum ist.

---

[1] KM S. 358 [2] KM S. 351 [3] KM S. 498 [4] KM S. 499
[5] KM S. 498 [6] KM S. 501 [7] KM S. 499 [8] ebd.

Die Uneigentlichkeit des Lebens in Sieghartsweiler prägt sich Kreisler als das Erleiden der Enge ein. Die Vorstellung des engen Kreises wird von ihm selbst aufgenommen, als er versucht, die Eingeschlossenheit in die wesenlose Welt des Scheins in ihrer ganzen Tragweite zur Sprache zu bringen. Er bittet Rätin Benzon, die Repräsentantin der Scheinwelt, seinen Namen "im gehörigen Licht" zu "betrachten": "Sie können nicht wegkommen von dem Wort Kreis, und der Himmel gebe, daß Sie denn gleich an die wunderbaren Kreise denken mögen, in denen sich unser ganzes Sein bewegt, und aus denen wir nicht herauskommen können, wir mögen es anstellen wie wir wollen. In diesen Kreisen kreiselt sich der Kreisler, und wohl mag es sein, daß er oft, ermüdet von den Sprüngen des St. Veits-Tanzes, zu dem er gezwungen, rechtend mit der dunklen unerforschlichen Macht, die jene Kreise umschrieb, sich mehr a es einem Magen der ohnedies nur schwächlicher Konstitution, zusagt, hinaussehnt ins Freie. Und der tiefe Schmerz dieser Sehnsucht mag nun wieder eben jene Ironie sein, die Sie Verehrte! so bitter tadeln, ..."[1]. Die Besonderung Kreislers besteht in der Fähigkeit zu diesem Erleiden und der Bereitschaft, sich gegen das Ausgeliefertsein an "den bösen Dämon"[2] des Selbst -und Weltverlustes zu wehren.
Kreisler wählt, um den Bann des Kreises - der Maschinerie der Marionettenwelt - zu entgehen, die innere Emigration. Er weiß, daß die poetische Wirklichkeit nur in seinem eigenen Innern vernehmbar ist. Er bekennt es einmal: "ein wüstes wahnsinniges Verlangen bricht oft hervor nach einem Etwas, das ich in rastlosem Treiben außer mir selbst suche, da es doch in meinem eignen Innern verborgen, ein dunkles Geheimnis, ein wirrer rätselhafter Traum von einem Paradies der höchsten Befriedigung, das selbst der Traum nicht zu nennen,nur zu ahnen vermag,..."[3]. Die Seinsentleertheit der realen Welt lastet auf Kreisler in der Erfahrung schwermütiger Ichverlassenheit: "wenn mir dann plötzlich alles elend, nichtig, farblos, tot erschien, und ich mich versetzt fühlte in eine trostlose Einöde."[4]

Von hieraus erscheint das "Paradies der höchsten Befriedigung", das Kreisler die Fülle des Seins verbürgen soll, als

---

[1] KM S. 352 [2] KM S. 356 [3] KM S. 356 [4] ebd.

eine innersubjektive Gegenwelt, die sich durch Spontaneität des poetischen Ich konstituiert. Die Musik wird in der poetischen Innerlichkeit zum Offenbarungsträger des poetischen überhöhten Seins: "Es ist der Geist der Tonkunst", formuliert Kreisler, "der oft aus mir selbst sich siegreich erhebt, und vor dessen mächtiger Stimme alle Schmerzen irdischer Bedrängnis verstummen.'"[1] Die Musik, Repräsentation und Offenbarung des höheren Seins, entläßt Kreisler durch die Bewegung der Sehnsucht aus den Fesseln des endlichen "Kreises". Entscheidend hierfür wird, wie wir später[2] begründen und entfalten werden, die Funktion des poetischen Träumens als Medium und Träger der Sehnsucht, die Kreisler aus der Verschlossenheit in den Kreis der Marionettenwelt entläßt.

Da aber das "Paradies" poetischer Verunendlichung des Seins im "Innern verborgen" liegt, können wir zu recht von der doppelten Verschlossenheit Kreislers sprechen. Eingeschlossen in die Uneigentlichkeit der Puppenwelt, verschließt er in ihr die Eigentlichkeit seines poetischen Seins noch einmal in der Maske des Ironikers. "Das rege Gefühl des 'höhern Seins", sagt der Abt zu Kreisler, "das Sie ewig mit dem schalen irdischen Treiben entzweien wird, entzweien muß, strahlt mächtig heraus in der Kunst, die einer andern Welt gehört und die, ein heiliges Geheimnis der himmlischen Liebe mit Sehnsucht in Ihrer Brust verschlossen."[3] Das will sagen, die Eigentlichkeit des Seins kann für Kreisler nur durch das musikalische Medium aktualisiert werden, sie verbirgt sich vor der Welt des Kreises.

Kreisler bekennt sich Julia gegenüber zu seiner Verschlossenheit:"Der wunderbare Geist des Wohllauts, ... wohnt auch in meiner Brust, aber eingepuppt, keiner freien Bewegung mächtig;..."[4] es folgt die Huldigung an Julia, in der es heißt, daß durch ihren Gesang "alles Entzücken süßer Träume, die Hoffnung, das Verlangen,..." aus Kreisler hervorbreche. Er fährt fort: "Behalten Sie das Instrument, nur Sie gebieten über den Zauber, der in ihm verschlossen!'"[5] Was Kreisler über das Geheimnis seiner Gitarre sagt, zielt auf eine Beschreibung seines eigenen Zustandes. Noch einmal wird hier durchsichtig, daß die Eingepupptheit Kreislers, die Verschlossenheit in die Erwartung höheren Seins, im musikalischen Erlebnis aufgelöst und

---

[1] KM S. 356 [2] vgl. S. 217 ff [3] KM S. 541
[4] KM S. 342 [5] ebd.

gesprengt werden kann. In der Welt des "engen Kreises" aber kann die Puppe sich nicht befreien. Dort erscheint Kreisler in der "Satyrmaske"[1], er verwandelt sich immer wieder in die "skurrile Larve"[2] des Fremdlings[3]. Das höhere Sein poetischer Unendlichkeit bleibt hinter der Maske im Innern Kreislers verschlossen. Er bringt die Notwendigkeit des Sichverbergens im musikalischen Zirkel des Puppenhofes einmal selbst zur Sprache: "Ist es nicht gegen alle Sitte und Kleiderordnung, die Brust mit all der Wehmut, mit all dem Schmerz, mit all dem Entzücken, das darin verschlossen, anders in die Gesellschaft zu tragen, als dick verhüllt mit dem Fichu vortrefflicher Artigkeit und Konvenienz?"[4] In der Verschlossenheit hat Kreisler erst sein wahres Leben, hier transzendiert er die Welt des Scheins zur Eigentlichkeit des poetischen Seins.

Merkwürdig ist nun, daß das Schlüsselwort Extravaganz, dem, wie wir sahen, zur Erhellung der Verschlossenheit Leverkühns zentrale Bedeutung zukommt, in Hoffmanns Kreislerroman wiederkehrt. Gewiß wäre es sehr voreilig, aus der Wortgleichheit in den beiden Romanen sofort auf die Bedeutungsgleichheit der Termini zu schließen. Zunächst ist in dem Prädikat Extravaganz nur ein Distanzverhältnis zwischen einem Allgemeinen und einem Besonderen wiedergegeben. Erst bei genauerer Textbetrachtung läßt sich der Sinn des Wortes Extravaganz in den verschiedenen Texten klären.

"Gegenwärtiger Biograph ist leider genötigt, seinen Helden, soll das Porträt richtig sein, als einen extravaganten Menschen darzustellen,der, vorzüglich was die musikalische Begeisterung betrifft, oft dem ruhigen Beobachter beinahe wie ein Wahnsinniger erscheint."[5] In diesem Bekenntnis des Erzählers wird die Perspektive aufgezeigt, in der das Wesen einer Extravaganz, wie sie Kreisler zugesprochen wird, verständlich werden kann. Der Kapellmeister erscheint als ein Fremdling in der Puppenwelt des Hofes. Die Gedankenverbindung zwischen Extravaganz, musikalischer Begeisterung und Wahnsinn ist selbst schon ein Verweis auf das Wesen der Extravaganz, die Kreisler aus der bürgerlichen Welt des Scheins isoliert. Die "musikalische Begeisterung", die Kraft, die die"Puppe" des poetischen Ich

---

[1] KM S. 351 [2] KM S. 343 [3] vgl KM S. 541
[4] KM S. 414 [5] KM S. 409

sprengt, kann die Hofgesellschaft nicht nachvollziehen. So setzt die musikalische Begeisterung die Grenze zwischen Kreisler und der Puppenwelt. Deshalb kann von ihm als von einem extravaganten Menschen gesprochen werden, da er in einem Bereich lebt, der der Philisterwelt nicht zugänglich ist, weil sie, die künstlerisch im Ich verunendlichte Welt nicht betreten kann.

Während für Leverkühn Extravaganz die Isolierung aus der Wirklichkeit, aus jeder Partizipation am Sein bedeutet, steht sie im Kreislerroman als Zeichen für eine - im poetischen Verständnis - welthaltige Verschlossenheit. Sowohl für Leverkühn als auch für Kreisler wird in dem Prädikat extravagant auf das Distanzverhältnis zwischen Ich und Welt angespielt. Für Adrian ist die Extravaganz Zeichen der Selbstvernichtung, sie ist eine Chiffre für das Dasein in der Hölle, für Kreisler ist die Extravaganz der musikalischen Begeisterung die Entfaltung des höchsten Seins.

Der Terminus Extravaganz taucht im Roman an entscheidender Stelle noch einmal auf. Bezeichnenderweise wird Kreisler die Extravaganz seiner musikalischen Darbietungen scheltend von Prinzessin Hedwiga - einer sensiblen Marionette - vorgeworfen. Sie fragt ihn, ob es recht sei, daß er "im gemütlichen Zirkel" der Hofgesellschaft "extravagante Sachen auftischt, die das Innere zerschneiden, deren gewaltsamen zerstörenden Eindruck man nicht verwinden kann?" Hedwiga fährt fort: "Ich habe mich bemüht, mein Ohr, meine Brust, zu verschließen dem wilden Schmerz des Orkus, den Kreisler mit, unser leicht verletzliches Inneres verhöhnender Kunst in Tönen aufgefaßt hat, aber niemand war so gütig, sich meiner anzunehmen."[1] Hedwiga ist die poetische Welt Kreislers verschlossen, der Kapellmeister selbst aber muß notwendig in der Welt der Marionetten als ein störender Kritiker empfunden werden, weil er ohne Rücksicht auf die Gegenwart der "Kunstgliederpuppen" sich der musikalischen Begeisterung überläßt und damit die Eigentlichkeit seines poetischen Seins mit der Welt des Scheins konfrontiert.

Während für Leverkühn das extravagante Leben Prädestination zur Verzweiflung ist, führt Kreisler die Extravaganz seiner Verschlossenheit in die Unendlichkeit poetischen Seins.

---

[1] KM S. 414

II. THOMAS MANN - DOKTOR FAUSTUS

1. Die Verschlossenheit in der Hölle

Wir haben in unserem einführenden Kapitel zum "Doktor Faustus" den Begriff der Verschlossenheit in die Mitte gestellt. Im folgenden wird es darauf ankommen, das Wesen dieser Verschlossenheit zur Sprache zu bringen. Daß dies nicht geschehen kann, indem wir uns darauf beschränken, die sehnsüchtig-ironische Distanz zwischen Geist und Natur - im weitesten Verständnis des Begriffspaares -, die Verschlossenheit des einen vor dem andern zu beschreiben: das ergibt sich aus der Problematik des "Doktor Faustus" selbst. Zwar ist die Antithetik zwischen Geist und Natur thematisch in den Roman eingegangen, doch gilt die Intention Thomas Manns dabei nicht ihr selbst. Die Frage nach der Antithetik wird erweitert in die Auseinandersetzung um einen dämonischen Nihilismus, in dem die extremsten Wirklichkeiten ineinander aufgehoben sind, in dem die heimliche Identität alles Seienden als Vernichtung des Seins erfahren wird.

Wie diese Behauptung, die zunächst in einer Interpretation des "Doktor Faustus" befremdend klingen mag, zu verstehen ist, werden wir nun zu entwickeln haben.

Thomas Mann bezeichnet in einem Brief an Karl Kerényi das Teufelsbündnis Leverkühns als "General-Thema"[1] des Romans, und an anderer Stelle wird der Teufel selbst als "hintergründiger Held"[2] seines Buches vorgestellt. Dieses Bekenntnis hilft uns einen wichtigen Schritt weiter, obwohl es zunächst den Anschein hat, Thomas Mann verberge gerade in diesem Bekenntnis das innerste Anliegen seines Romans: ist doch der Teufel eine Wirklichkeit, die sich dem Leser - wie auch Leverkühn selbst- immer wieder entzieht, die tatsächlich nirgends greifbar

---

[1] Thomas Mann - Karl Kerényi, Gespräch in Briefen. Herausgegeben von Karl Kerényi, Zürich 1960 S. 24

[2] Entstehung S. 66

wird. In einem Brief an Buisonjé formuliert Thomas Mann diese merkwürdige Situation selbst: "Der Teufel spielt von Anfang an in den Roman hinein, um in der Mitte persönlich den schon geschlossenen Pakt zu verabreden. Zeitblom bemüht sich, nicht an seine Realität zu glauben. Ich auch. Wahrscheinlich ist er das Erzeugnis der kranken Stelle in Adrians Gehirn. Wenn man ihn aber hört, ist es umgekehrt, und die kranke Stelle ermöglicht es Adrian, ihn zu sehen. Freilich ist er ein Lügengeist. Nur, daß der Strizzi, der nachher aussieht wie ein Musikgelehrter und dann wie Privatdozent Schleppfuß, niemand anders als der Teufel ist, das ist gewiß."[1] Die Teufelsfigur ist im Roman nicht greifbar. Und das muß notwendig so sein. Bevor wir die Intention, die Thomas Mann dabei verfolgt, näher beschreiben, führen wir eine kurze Bemerkung des Teufels - wie er im Steinsaal zu Leverkühn spricht - an: "Nein, es ist wirklich gut, daß du mich fragst, ob ich weiß, wie ich aussehe, denn wahrhaftig, ich weiß es nicht... Sei versichert, ich schenke meinem Äußeren gar keine Aufmerksamkeit, überlasse es sozusagen sich selbst ... Anpassung, Mimicry, du kennst das ja, Mummschanz und Vexierspiel der Mutter Natur,... "[2]. Die Zweideutigkeit der Erscheinung, zu der sich der Teufel bekennt, entspricht seinem Wesen. Daß aber Zweideutigkeit des Seins mit der Negation des Seienden sehr eng zusammengehört, das gibt Thomas Mann in einem beziehungsreichen Zitat aus einer Vorlesung von Baader zu erkennen.[3] Dort heißt es, der "wahre Teufel" müsse die "äußerste Erkältung", die "extreme Gleichgültigkeit", die "sich selbst genießende Verneinung" sein. In der "leeren Selbstgewißheit", die ohne "Inhalt" ist, waltet in der absoluten "Egoität" die "vollendete Nullität". Sie aber, so folgert Baader - und mit ihm Thomas Mann - ist dichterisch nicht darstellbar, es sei denn, sie spiegele sich in einem teuflischen "Interesse" am Sein, das als "I r o n i e über die Wirklichkeit" wirksam ist.

---

[1] J.C. De Buisonjé, Bemerkungen über Thomas Manns Werk: Dr. Faustus. Neophilologus Aflevering 3 Jg. 41 (1957) H 3 S. 185 ff ebd. S. 196/7

[2] DF S. 304

[3] Entstehung S. 123

Das Nichts des Teufels ist verstellt durch die protëischen Verwandlungen seiner Erscheinung, in denen sich die "äußerste Erkältung", die"extreme Gleichgültigkeit" - die als absolute Negativität das Sein aufhebt - verbirgt.
Die Metaphorik der Kälte, die gerade im Teufelsgespräch des Romans einen so breiten Raum einnimmt, erhellt diesen Zusammenhang. Die Gegenwart des Höllenherrn zeigt sich Adrian durch Kälte an: "Da fühl ich mich auf den Plotz von schneidender Kälte getroffen, so als säße einer im winterwarmen Zimmer und auf einmal ginge ein Fenster auf nach außen gegen den Frost"[1]. Leverkühn muß sich, um dem Gespräch des Eindringlings gewachsen zu sein, einen Mantel gegen die Kälte holen. Auf seine Frage:"' Könnt Ihr denn das Unwesen nicht abstellen, diesen eisigen Zug?!'" gibt der Teufel eine deutliche Antwort: "' Leider nein. Es tut mir leid, dir hierin nicht gefällig sein zu können. Ich bin nun einmal so kalt. Wie sollte ich's auch sonst aushalten und es wohnlich befinden dort, wo ich wohne? '"[2] In einer "gletscherhaft verstärkten Welle von Frost"[3] bleibt Adrian Leverkühn am Ende des Gesprächs allein zurück. Die "sich selbst genießende Verneinung", die als Kälte spürbar wird, teilt Leverkühn mit dem Teufel: "ich bin entschieden kalt, -"[4] sagt Adrian von sich selbst. Auch die Paktbedingungen zielen alle auf das Gebot der Kälte.
"Ist etwa die Kälte bei dir nicht vorgebildet, ..."[5] fragt der Teufel und fährt dann fort: "Kalt wollen wir dich, daß kaum die Flammen der Produktion heiß genug sein sollen, dich darin zu wärmen. In sie wirst du flüchten aus deiner Lebenskälte...'"[6] Sie aber ist existentiell gleichbedeutend mit der "Absage"[7] an das humane Sein, sie ist die reine Negation - im Werk erscheint sie als das Motiv der "Zurücknahme"[8] - von der Baader spricht, wenn er die "äußerste Erkältung" mit der Verneinung gleichsetzt. "Liebe ist dir verboten, insofern sie wärmt. Dein Leben soll kalt sein - darum darfst du keinen Menschen lieben"[9], sagt der Teufel zu Adrian. Doch dieser

---

[1] DF S. 297 [2] DF S. 302 [3] DF S. 333 [4] DF S. 174
[5] DF S. 332 [6] DF S. 332 [7] DF S. 331 [8] DF S. 649
[9] DF S. 332

selbst bekennt sich lachend zum "Interesse"[1] als zu einer "Liebe"[2], die ohne "Wärme" ist. Das kalte Interesse als eine ironisch distanzierte Partizipation an der Welt aber ist - wie Thomas Mann mit Baader meint - eine teuflische Wirklichkeit. Die Paktbedingungen entsprechen dem innersten Lebensgefühl Leverkühns, sie bringen zur Sprache, was den Kern seines Seins ausmacht: die Kälte der Verschlossenheit. Die Kälte des in der Sofaecke sitzenden Teufels ist - wie Erich Kahler formuliert - "Reflex der geistigen Wesenskälte Adrians,..."[3]. Wir stimmen dem Urteil Kahlers bei, in dem es heißt: "Also ist Halluzination und Realität gleicherweise wirklich, und der Kerl in der Sofaecke redet von innen wie von außen".[4] Kälte und Negation sind Ausdruck ein und derselben Existenzsituation: der des dämonischen Nihilismus. Die Kälte des Teufels wie die des faustischen Seins ist der nihilistischen Situation des Ich analog.

Wir gingen von der Behauptung aus, daß die Zwielichtigkeit der Teufelsmanifestationen ein Schlüssel sei zum Verständnis des Leverkühnschen Nihilismus. Die Selbstverneinung des Teufels wird durchsichtig in der proteischen Verwandlung seiner Gestalt. Die Kälte bleibt, doch die Gestalt wechselt vom "Ludewig"[5] über den "Intelligenzler"[6] zur Erscheinung des Privatdozenten Schleppfuß.[7]

Der Teufel ist jedoch nicht nur als eine in menschlicher Gestalt manifestierte Wirklichkeit anwesend. Thomas Mann bedient sich, um seine Gegenwart so zweideutig wie möglich zu

---

[1] DF S. 95 [2] DF S. 96 [3] Kahler, Verantwortung des Geistes, a.a.O. S. 159

[4] ebd.

Ein staunenswerter Parallelismus waltet zwischen den Gedanken des Josephromans und denen über die Wirklichkeit des Teufels im "Doktor Faustus". Gott ist in Abram und transzendiert zugleich dessen Sein. Gott ist, wie Thomas Mann es später formuliert: "etwas sachlich Gegebenes außer Abram, z u g l e i c h aber ... auch in ihm und von ihm; ... " (AdG S. 508) Formal die gleiche Situation treffen wir bei Leverkühn wieder an. Im gleichen Maße wie der Teufel außerhalb des "Doktor Faustus" Gestalt annimmt, hat er seine Wirklichkeit und die Ermöglichung seiner Existenz im Inneren Leverkühns selbst.

[5] DF S. 304 [6] DF S. 317 [7] vgl. DF S. 133 ff, 325

halten - des Goetheschen Einfalls. Er läßt den Teufel in einem Hund atmosphärisch auftauchen. Überall, wo Leverkühn sich aufhält, ist dieser Hund zugegen. "Suso" heißt er auf dem elterlichen Hof. In Pfeiffering hört er auf den Namen "Kaschperl"[1] - Leverkühn sagt im Teufelsgespräch: "Nach Eurer Behauptung konversier ich mit dem schwartzen Kesperlin, -"[2]- und kann lachen. Dieser Hofhund gehorcht den für das menschliche Ohr kaum wahrnehmbaren Tönen eines Metallpfeifchens, mit dem Leverkühn ihm seine nächtliche Heimkehr nach Pfeiffering anzeigt.[3] Die geheime Verständigung zwischen Adrian und "Kaschperl" wird transparent für das Gespräch, das der Verschlossene mit dem Teufel führt. Aufschlußreich für diesen Zusammenhang ist die merkwürdige Tatsache, daß "Kaschperl" an jenem Tag, an dem Leverkühn ein letztes Mal in seiner Beichte um menschliches Mitsein wirbt, ein rasendes Gebell anschlägt. "Unterdessen wollte das wütende Gebell des alten Suso oder Kaschperl draußen, der kettenklirrend vor seiner Hütte herumsprang, kein Ende nehmen und beruhigte sich erst, als keine neuen Gäste mehr anlangten ... "[4]. Leverkühn selbst bekennt sich zu der zwielichtig-teuflischen Wachfunktion des Hundes, wenn er in seiner Beichtrede die Zuhörer bittet, sie möchten anhören, was er "unter seiner Wache getan, ..."[5].

Der Teufel ist immer da, aber er entzieht sich in die Zweideutigkeit seiner Erscheinungsform. Das aber gerade macht sein Wesen aus: er ist die Zweideutigkeit selbst. In ihr wird seine absolute Negativität transparent. Die "protëischen Züge"[6] seiner Gestalt weisen auf einen Nihilismus hin, der gerade für Leverkühns Existenz zentrale Bedeutung hat. Wir wollen die unterirdische Verknüpfung der Begriffe Zweideutigkeit und Nihilismus durch einen kurzen Blick auf eine sehr beziehungsreiche Stelle in Thomas Manns Roman "Lotte in Weimar" erhellen.

Hier nämlich ist der Nihilismus des "Doktor Faustus" schon angelegt. Riemer versucht, das Wesen Goethes zu beschreiben,

---

[1] DF S. 40 [2] DF S. 303 [3] DF S. 343 f

[4] DF S. 653 [5] DF S. 658

[6] Paul Altenberg, Die Romane Thomas Manns. Versuch einer Deutung. Bad Homburg Vor Der Höhe 1961 S. 239

und kommt dabei auf die sonderbare "Konzilianz"[1] des Meisters zu sprechen. Und sie gerade steht unter der Bestimmung des Nihilismus. Leihen wir für einen Augenblick den tastenden Worten Riemers Gehör: "... aber die Erfahrung hat mich oft zum Nachdenken veranlaßt über die Verwandtschaft, ja Einerleiheit des Alls mit dem Nichts, dem nihil, und wenn es erlaubt ist, von diesem unheimlichen Wort eine Bildung abzuleiten, die eine Gesinnungsart, ein Weltverhalten bezeichnet, so kann man den Geist der Allumfassung mit dem selben Recht den Geist des 'Nihilism' nennen, - woraus sich ergäbe, daß es ganz irrtümlich ist, Gott und Teufel als entgegengesetzte Prinzipien aufzufassen, daß vielmehr, ... das Teuflische nur eine Seite - die Kehrseite,... des Göttlichen ist."[2]

Dieser Geist des "Nihilism" wirkt, so fährt Riemer fort, eine Konzilianz, deren innerstes Wesen dämonische Vergleichgültigung des Seins ist: "... weil Konzilianz kein Phänomen für sich bildet, sondern ihrerseits zusammenhängt mit der Einerleiheit von All und Nichts, von Allumfassung und Nihilism, von Gott und Teufel -, ..."[3]. Und diese Konzilianz "läuft ... auf eine ganz eigentümliche Kälte, einen vernichtenden Gleichmut hinaus, auf die Neutralität und Indifferenz der absoluten Kunst,... die ihre eigene Partei ist und, wie es im Verschen heißt, 'ihr Sach' auf nichts gestellt' hat, will sagen: auf umfassende Ironie."[4]

Die "umfassende Ironie" aber ist, wie wir schon sahen, ein Wesensmerkmal gerade des Teufels, der sich dem Leser des "Doktor Faustus" im gleichen Maße aufdrängt wie er sich in die Zweideutigkeit eines ironischen "Noli me tangere" entzieht. Deutlicher noch wird die innere Einheit der Gedanken Riemers mit der Teufelskonzeption im Faustusroman, wenn wir hören, daß Riemer von einem "Skepticism des Proteus"[5]

---

[1] Thomas Mann, Lotte in Weimar. Roman. Aufbau-Verlag Berlin 1952 S.83

[2] ebd. S. 80 [3] ebd. S. 83

[4] ebd. [5] ebd. S. 86

spricht, in dem sich der Nihilismus der Zweideutigkeit am reinsten zeigt. Jenes "sic et non" der "Allumfassung", das sich in den protëischen Verwandlungen des Teufels anzeigt, ist das Schicksal Leverkühns. Riemer gebraucht in seinen Reflexionen über Goethe ein für die Problematik des Faustusromans sehr durchsichtiges Bild. Gott müsse das "Ganze" sein, und deshalb blicke aus seinem einen Auge die Liebe" und aus dem anderen die Hölle der eisigsten Negation und der vernichtendsten Neutralität ... "[1].

Leverkühn aber kennt nur noch den vernichtenden Blick, die teuflische "Allumfassung" des Seins ist ihm allein möglich in der "eisigsten Negation" des "'Noli me tangere'"[2]. Sie aber ist ein Element des Nihilismus, ist die Reaktion auf die ironisch im Ich konstruierte "Einerleiheit des Alls mit dem Nichts, dem nihil". Der Teufel repräsentiert es in der dem Zugriff entgleitenden Zweideutigkeit seiner Erscheinung. "Konzilianz" heißt sie noch in Bezug auf Goethe , "Anpassung" und Kälte aber für den Teufel des "Doktor Faustus". Die "Hölle der eisigsten Negation" ist Leverkühns Teil. Sein Leben ist, wie der Teufel ihm ausdrücklich bestätigt, die "Hölle im voraus"[3]. Ihre Bedingung ist, wie wir schon sagten, Negation des Seienden, ist "Absage" an die existentielle Kommunikation schlechthin. Negation, Kälte und nihilistische "Egoität" sind die Elemente der Leverkühnschen Verschlossenheit, in der die Zurücknahme des Seienden im Spiel mit der Zweideutigkeit des Seins vollzogen wird.

Fritz Martini hat in großer Eindringlichkeit darauf hingewiesen, daß Thomas Mann "ein Meister darin" ist, "symbolisch--atmosphärische Kongruenz von Raum und Geschehen zu finden, welche jedes Stückchen Wirklichkeit stimmungshaft und geistig durchdringt und alles Stofflich-Gegebene ins Künstlerisch-- Sinnbestimmte verwandelt."[4]

Die Situation der Verschlossenheit ist im "Doktor Faustus" verdichtet im Klostermotiv. Leverkühn nennt sich selbst

---

[1] Lotte in Weimar a.a.O. S. 80 [2] DF S. 294 [3] DF S. 333

[4] Fritz Martini, Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. Stuttgart 1954 S. 181

"des Teufels Mönch,... "[1]. Das Kloster[2] steht als Symbol für die Hölle. Sie kann, so erklärt der Teufel, "durch kein Wort zur kritisierenden Kenntnis gebracht werden... "[3]. Aber eines der "schwachen Symbole"[4], die das Sein in der Hölle anzeigen, sind Worte wie "'Keller', 'dicke Mauern' ..".[5] Das Haus der Familie Schweigestill in Pfeiffering, in dem Leverkühn viele Jahre zubringt, ist "ein altes Klostergebäude mit dicken Mauern, tiefen, gewölbten Fensternischen und etwas modrigen Korridorgängen ...."[6]. Das Elternhaus Adrians, das zu diesem "in der seltsamsten Ähnlichkeits- und Wiederholungsbeziehung"[7] steht, ist ein Wohnhaus "aus Holz- und Fachwerk, aber steinernen Unterbaues".[8] Im "Steinsaal" wiederum schreibt Leverkühn in einer Art "schnörkelhaften ... Mönchsschrift"[9] das Gespräch mit dem Teufel nieder. Das "wissenschaftliche Klosterleben"[10] in Halle vertauscht Adrian mit der weltfernen Arbeit im Garten eines Kapuzienerklosters in der Nähe von Palestrina.Zeitblom, der ihn dorthin begleitet, durchstreift die Gegend, "während Adrian, der ja 'nichts sehen wollte', in Monaten nie über den schattigen Garten der Kapuziner, seinen Lieblingsaufenthalt, ... "[11] hinauskommt. Im Klostergarten sitzt er im "würzig duftenden Schatten des gärtnerisch wenig geordneten, von bröckelnder Mauer eingefaßten Areals... "[12]. Die Ein- und Abgeschlossenheit eines Seins hinter den dicken Mauern der Hölle wird in der konkreten Situation transparent. Die "kühl verschlossene, ja in Hochmut scheue Person"[13] Leverkühn entzieht sich hinter diesen Mauern allem mitmenschlichen Sein.

---

[1] DF S. 664

[2] Die Deutung des Klosters als einem Symbol der Geborgenheit, die in der katholischen Faustusdeutung von Anna Hellersberg-Wendriner (Mystik der Gottesferne.Eine Interpretation Thomas Manns. Bern und München 1960 S. 147 f) vorgelegt wird, entspricht keineswegs der Problematik des Romans.

[3] DF S. 326 [4] ebd. [5] ebd. [6] DF S. 39 [7] ebd.

[8] DF S. 19 [9] DF S. 295 [10] DF S. 175 [11] DF S. 281

[12] DF S. 286 [13] DF S. 344

Des "Teufels Mönch" aber muß notwendig der Observanz der Hölle seinen Tribut leisten. Darum fragen wir noch einmal: wer ist der Teufel? In welcher seiner zwielichtigen Manifestationen spricht er sich am reinsten aus? Thomas Mann hat es uns nicht ganz leicht gemacht, die Stimme des Teufels zu hören. Aber sobald wir das Netz der Beziehungen des Romans übersehen, in die überall der Teufel hineinspielt, erfahren wir, daß er in der Maske des Privatdozenten Schleppfuß[1] am deutlichsten seinen Nihilismus doziert. Sehen wir uns diesen Herrn deshalb etwas genauer an. In der "intrigierenden Zweideutigkeit"[2] seiner Ausführungen hören wir den Teufel eine Vorlesung über die Zweideutigkeit halten. Das intellektualistische Spiel mit den Grundlagen der systematischen Theologie impliziert die ganze Problematik des Leverkühnschen Nihilismus.
Wir führen die Verwandtschaft der äußeren Gestalt der heimlichen Doppelgänger Schleppfuß-Teufel etwas genauer aus.[3] Während der Teufel sich Leverkühn als der "Wahrer des religiösen Lebens"[4] vorstellt, verwandelt sich seine Gestalt in die des Privatdozenten. Der Herr der Hölle "saß auch nicht mehr recht in seiner Ecke, sondern ritt légèrement im Halbsitz auf der gerundeten Seitenlehne des Sofas, die Fingerspitzen im Schoße durcheinander gesteckt und beide Daumen starr davon wegstreckend. Ein geteiltes Bärtchen am Kinn ging beim Reden auf und ab, und überm offenen Munde, drin kleine scharfe Zähne sich sehen ließen, stand ihm das spitzgedrehte Schnurrbärtchen strack dahin".[5] Leverkühn muß lachen über die "Metamorphose ins Altvertraute"[6] einer Er-

---

[1] Es ist zur Genüge bekannt, daß Thomas Mann Motive aus der Teufelsvision des Iwan Karamasoff in seinen Roman übernommen hat. Daß Leverkühn wie Iwan bis zuletzt an der Realität des Gesprächspartners zweifelt und ihn für eine krankhafte Halluzination hält, bietet der Interpretation nichts Neues. Interessant aber ist folgendes: Der Teufel aus Dostojewskijs Roman trägt wie Schleppfuß einen Bart. Außerdem zeigt er sich in der vertragenen Mode des Ludewig, der auf Leverkühns Sofa sitzt.(vgl. dazu Fjodor Michailowitsch Dostojewskij, Die Brüder Karamasoff. Gütersloh 1957. Übertragen von Karl Nötzel. S. 836)

[2] DF S. 133 [3] vgl. dazu Entstehung S. 66 [4] DF S. 325

[5] ebd. [6] ebd.

scheinung, die er aus der Zeit seines Theologiestudiums kennt. Er reagiert mit dem Gruß des Privatdozenten: "' Ganz ergebener Diener!'"[1] Die Teufelsdienste, die jener leistet, erkennt Leverkühn wohl. Der in Halle Theologie dozierende Teufel gleicht seinem Vorbild im Steinsaal allzugenau:er spricht "irgendwo seitlich halb sitzend an ein Geländer gelehnt, die Spitzen der Finger bei gespreizten Daumen im Schoße verschränkt, wobei sein geteiltes Bärtchen sich auf und ab bewegte und zwischen ihm und dem spitz gedrehten Schnurrbärtchen seine splittrig-scharfen Zähne sichtbar wurden".[2]

Bevor wir die Bedeutung der theologischen Argumentationen des gelehrten Teufels für die Existenz des "Doktor Faustus" nachzeichnen, möge ein grundsätzliches Wort über die Interpretation der theologischen Passagen des Romans gesagt sein.

Hans Olschewski hat in seiner Untersuchung mit allem Nachdruck betont, daß alles, was im "Doktor Faustus" - vor allem in den essayistischen Einblendungen - gesagt wird, genau auf seine Funktion im Romanganzen geprüft werden muß.[3] Gerade die theologische Problematik des Buches, die, obwohl sie in aller Breite als eine Auseinandersetzung mit der Theologie des 18. und 19. Jahrhunderts expliziert ist, für die geistige Situation Leverkühns als ein poetisches Zeichen steht, darf nur in der romanimmanenten Fragestellung - in der nach den Grundlagen des dämonischen Nihilismus - erörtert werden. Sobald die Interpretation, wie das besonders in der Analyse von Hans Egon Holthusen[4] geschieht, mit sachfremden Maßstäben arbeitet, geht sie ins Leere, verfehlt sie die Intentionen Thomas Manns. "Der theologische Konflikt ist säkularisiert, Gott und der Teufel sind säkularisiert, ja sie sind in einen einzigen Leib gebunden".[5] Was hier mit dem Begriff Säkularisation gemeint ist, deckt sich genau mit unserer Auffassung, die uns verbietet, in der Theologie des

---

[1] DF S. 325, vgl.dazu DF S. 133 [2] DF S. 134

[3] Hans Olschewski, "Doktor Faustus" von Thomas Mann. Struktur und Problematik eines modernen Romans. Diss. Göttingen 1955 S. 211

[4] Hans Egon Holthusen, Die Welt ohne Transzendenz. Eine Studie zu Thomas Manns "Doktor Faustus" und seine Nebenschriften. Hamburg 1949

[5] Kahler, Verantwortung des Geistes a.a.O. S.160

"Doktor Faustus" mehr zu sehen als eine poetische Chiffre, die die Frage nach dem dämonischen Nihilismus impliziert. Die Theologie, die im "Doktor Faustus" als ein "zweideutiger Dämmerbereich magischer Dialektik und dialektischer Magie"[1] erscheint, mündet in Leverkühns Frage nach der magischen Zweideutigkeit selbst. Deshalb sollte nicht davon gesprochen werden, daß dem "Doktor Faustus" die "religiöse Mächtigkeit"[2] der Romane Kafkas - was ohnehin dahingestellt sei - fehle. Es geht Thomas Mann keineswegs um die "bekehrende Kraft"[3] des Romans.

Auch die theologischen"Meditationen"[4] von Anna Hellersberg-Wendriner führen an der eigentlichen Frage des Romans vorbei. Nicht die moralische Mitverantwortlichkeit des Künstlers Leverkühn für die Welt, sondern die Infragestellung seiner in die Zweideutigkeit verschlossenen Existenz steht im Mittelpunkt.

Anni Carlsson[5] reduziert die Theologie des "Doktor Faustus" auf einen Mystikbegriff, der, ungeschützt, aufgeladen mit der Vieldeutigkeit seiner historischen Bedeutungsgehalte, den Kern der Problematik des Buches nicht bloßlegen kann.

Renate Gruber[6] läßt in ihrer Studie über den Humanismus bei Thomas Mann jene Vorsicht vermissen, die in der Deutung des Thomas Mannschen Verständnisses von dem, was Christentum sei, geboten ist. Dieses ist für ihn nicht eine Form des Humanismus, nicht "eine Form dieses Strebens nach Vergeistigung des Natürlichen"[7]. Wie wenig für Thomas Mann der Begriff der Religion mit dem eines "aufklärerischen Christentums"[8] zusammenfällt, wird in seinem "Doktor Faustus", der die Theolo-

---

[1] Kahler, a.a.O. S.158

[2] Gotthard Montesi, Thomas Mann, der Teufel und die Deutschen. Zu seinem neuen Dr.Faustus-Roman. Wort und Wahrheit Jg. 3, H 7 (1948) S. 495 ff; ebd. S. 500

[3] ebd.

[4] Hellersberg-Wendriner, a.a.O. S.5

[5] Anni Carlsson, Das Faustmotiv bei Thomas Mann. Deutsche Beiträge Jg. 3 (1949) S. 343 ff

[6] Renate Gruber, Der Humanismus bei Thomas Mann. Diss. Wien 1958

[7] ebd. S. 130 [8] ebd. S. 132

gie der Aufklärung im Lichte einer Dämonologie betrachtet, durchsichtig.

Aufschlußreich aber für die Bedeutung der theologischen Grundlagen des Romans ist das Zeugnis von Karl Kerényi über Thomas Manns Antworten in bezug auf das spezifische Christliche seines Romans. Kerényi hatte Thomas Mann seine Überzeugung ausgesprochen: "' Der Doktor Faustus ist ein christlicher Roman!'"[1] An anderer Stelle des Briefwechsels zwischen den beiden spricht Thomas Mann davon, daß es"fast selbstverständlich" sei, daß "ein so radikales Buch ...irgendwie ins Religiöse reichen "[2] müsse. Wie das zu verstehen sei, werden wir im folgenden ausführen.

Wir haben schon davon gesprochen, daß Thomas Manns Roman "Lotte in Weimar" die Frage nach der "Allumfassung", nach dem "Nihilism", die Frage nach dem menschlichen Sein transzendiert, daß nämlich in der Situation des Nihilismus das Ich zum Gott oder zum Teufel werden muß. Daß diese beiden Worte als Chiffren für die absolute "Egoität" gelten müssen, steht außer Zweifel. Sie stellt uns - so sehr sie mit dem romantischen Subjektivismus verwandt sein mag - eine nicht ganz leicht zu lösende Aufgabe für die Interpretation des "Doktor Faustus". Thomas Mann hat, wie wir sehen werden, hier die letzte nihilistische Konsequenz aus dem Idealismus Fichtescher Prägung gezogen.

Schon dort klingt in der Frage nach Substantialität und Potentialität des absolut gesetzten Ich der Schrecken über die destruktiven Intentionen einer Philosophie an, in der die Welt dem Ich als ein unendlich und willkürlich verfügbar gedachter Stoff zugeteilt ist. Eine Welt, die, hereingeholt in die magische oder rationalistische Wirklichkeit eines am Schöpfungsakt partizipierenden Individuums, zum Stoff der Bewußtseinswirklichkeit des Ich reduziert wird, muß notwendig in ihm sich auflösen zu einem Produkt rein immanenter Vorstellungskomplexe. Eine Welt, deren Gesetze aus den Beständen des Ich abgeleitet werden, spiegelt in gleichem Maße

---

[1] Kerényi a.a.O. S. 26

[2] ebd.S. 167

die Fragen des Menschen an die Substanz der Wirklichkeit wie sie im Fragenden selbst zum Modell des Ich reduziert ist. Die Zerstörung objektiver Satzungen, an denen es sich in der Wahrheitsfindung orientiert, zerstört zugleich die Welt für dieses Ich, sofern sie eine aus den Prinzipien des Subjekts abgeleitete ist.
Thomas Mann hat diesen Vorgang in seinem "Doktor Faustus" beschrieben. Die Tektonik des Romans erlitte erheblichen Schaden, wollte man die breite - in religiöse Dimensionen entgrenzte - Auseinandersetzung über die Emanzipation des Individuums, über das Schicksal seiner dialektisch erlittenen Freiheit - wie sie für Thomas Mann modellhaft im Ereignis der Reformation sich manifestiert[1] - aus dem Gefüge des Romans als eine essayistische Spiegelfechterei ausklammern. Die Verzeichnung der historischen Reformation und ebenso die der Kirchengeschichte des 19. Jahrhunderts hat ihre poetische Funktion. Und sie allein geht uns bei der Betrachtung der theologischen Passagen des Romans an. Spätmittelalter und Reformation sind ins Poetische transponierte Modelle für die Beschreibung der Geschichte eines im Nihilismus absoluter Egoität scheiternden Seins, das sich in einer Philosophie der Zweideutigkeit selbst zerstört.
Auf den ersten Blick freilich sind diese Zusammenhänge in dem Beziehungsnetz des Romans nicht übersehbar. Greifen wir deshalb zunächst einmal ein für Leverkühns Selbstverständnis bedeutsames Geständnis heraus. Die Theologen des Winfried-Kreises, dem Adrian eine Zeitlang als Gast und Fremdling angehörte, berufen sich auf die Kierkegaardsche Religiosität, in der die Offenbarung des Göttlichen in die Immanenz des Subjektiven verlegt ist. Leverkühn wehrt sich gegen die "Trennung von Kirche und Christentum"[2]. Es folgt eine merkwürdige, für die spröde Zurückhaltung des Verschlossenen im hohen Maße verräterische Erklärung: "Ich sehe in der Kirche auch noch, wie sie heute ist, säkularisiert und verbürgerlicht, eine Burg der Ordnung, eine Anstalt zur objek-

---

[1] vgl DF S.119 ff

[2] DF S. 160/1

tiven Disziplinierung, Kanalisierung, Eindämmung des religiösen Lebens, das ohne sie der subjektivistischen Verwilderung, ... verfiele, zu einer Welt phantastischer Unheimlichkeit, einem Meer von Dämonie würde."[1] Die Mitte dieser Ausführungen bildet die Gegenüberstellung von Ordnung, Disziplinierung - subjektivistischer Verwilderung und Dämonie. Diese Gegenüberstellung aber zielt auf das Geheimnis der Existenzproblematik Leverkühns. Es geht hier gar nicht um eine Apologie der Institution Kirche, vielmehr steht sie als das Muster, mehr noch, als die Chiffre für ein an objektiven Satzungen orientiertes Sein, an dem das Ich durch den Verzicht auf die Individuation als an einer von ihm selbst nicht gesetzten Wirklichkeit partizipiert. Daß aber für den "Doktor Faustus" subjektivistische Verwilderung und Dämonie zwei Seiten der gleichen Wirklichkeit, nämlich der absoluten Individuation - und damit der in Kälte verschlossenen Negation- sind, erkennen wir aus Leverkühns Brief an Wendell Kretzschmar, in dem die heimlichen Beweggründe, die Adrian zum Studium der Theologie verführen, offen zur Sprache kommen: "Ich habe mich ihr unterstellt,... weil ich mich demütigen, mich beugen, mich disziplinieren, den Dünkel meiner Kälte bestrafen wollte, kurz, aus contritio."[2] Die Kälte aber - der existentielle Ausdruck ironisch-teuflischer "Egoität" und Negation - trägt den Sieg über die "contritio" davon, sie ist bereits ein Element der "contritio" selbst, wie Leverkühn am Ende bekennt: "... ich war zur Höllen geboren. Drum gab ich meiner Hoffart Zucker, daß ich theologiam studierte zu Hallen auf der Hohen Schul, doch nicht von Gottes wegen, sondern von wegen des Anderen, und war mein Gottesstudium heimlich schon des Bündnisses Anfang und der verkappte Zug zu Gott nicht, sondern zu Ihm, dem großen religiosus. Was aber zum Teufel will, das läßt sich nicht aufhalten..."[3].

Auf diesem Hintergrund müssen wir die Bedeutung der reformatorischen Theologie für Adrian Leverkühn als ein ins

---

[1] DF S. 161 [2] DF S. 175 [3] DF S. 661

Poetische überhöhtes Modell dämonischer Subjektivität - und damit einer in die Kälte der Hölle weisender Egoität - aufzeigen. Leverkühn findet in der reformatorischen Theologie, wie sie ihm aus der Perspektive der Hölle doziert wird, das Muster subjektiver Willkür, den "Aufstand subjektiver Willkür nämlich gegen die objektive Bindung,... "[1] wie Zeitblom es nennt.

Exkurs:
Die Stadt Kaisersaschern ist eine ins Konkrete verdichtete Chiffre für diesen Prozeß der Emanzipation des Geistes aus den scholastischen Bindungen. Mit dem Namen Kaisersaschern assoziieren sich im Roman die Begriffspaare Mittelalter und Reformation, Bindung und Emanzipation. Kaisersaschern liegt "recht mitten im Heimatbezirk der Reformation," sagt Zeitblom und will sie "einer Brücke vergleichen, die nicht nur aus scholastischen Zeiten herüber in unsere Welt freien Denkens, sondern ebensowohl auch zurück ins Mittelalter führt -..."[2]. Kaisersaschern, die Stadt, in der Leverkühn aufwächst, hat "schon in ihrem äußeren Bild etwas stark Mittelalterliches..."[3] Die Stadt erweckt den Eindruck der "Zeitlosigkeit"[4], der "altertümlich-neurotischen Unterteuftheit..."[5], Kaisersaschern ist der Boden für den nie zu Ende gekommenen Prozeß der "Emanzipation des Individuums"[6]. Das heißt, die Stadt wird geradezu zu einem Symbol für den Prozeß der Befreiung des Geistes aus den scholastischen Bindungen. "Adrian Leverkühn und diese Stadt, - gewiß, das ergab zusammen wohl Theologie,..."[7] Wenn Zeitblom Adrian als den dieser Stadt "nie Entkommenen"[8] und seine Musik "Musik von Kaisersaschern"[9] nennt, so heißt das nichts anderes, als daß Leverkühn die Problematik der Reformation, die Problematik der von objektiven Satzungen losgelösten Geistigkeit repräsentiert. Der Teufel nennt die dämonische Existenz Leverkühns "das reine Kaisersaschern, ... "[10] Und Adrian meint, als er sich einem "Höllenbraten"[11] vergleicht, der mit siedendem Öl begossen wird in Gegenwart der "aufrichtig interessierten Zuschauer"[12] - man sähe die "Giebel von Kaisersaschern"[13] im Hintergrund. Das will sagen, Leverkühn versteht sich selbst als eine Existenz, die der religiösen Krise von Kaisersaschern nie entronnen ist, er identifiziert sich gewissermaßen mit dieser Stadt.[14]

---

[1] DF S. 119 [2] DF S. 15 [3] DF S. 51 [4] DF S. 51
[5] DF S. 52 [6] DF S 469 [7] DF S. 113 [8] ebd..
[9] ebd. [10] DF S. 308 [11] DF S. 471 [12] ebd.
[13] ebd.

[14] vgl. dazu Johannes Klein, Thomas Mann: "Doktor Faustus". Der Deutschunterricht 3(1951) H 3 S.51 ff. Wie können der Auffassung Kleins (vgl.dazu S.55) nicht folgen, der in der Beschreibung der Stadt Kaisersaschern die Vorwegnahme der atavistischen Elemente in Leverkühns Denken sehen will.

Schleppfuß expliziert die Konsequenzen einer Theologie, in der die Transzendenz in die Immanenz spekulativer Religiosität eingewandert ist. Die Freiheit reformatorischen Denkens, der Akt subjektiver Unmittelbarkeit einer aus den scholastischen Ordnungen entlassenen Weltverfassung, schließt das Element dämonischer Egoität heimlich schon ein. Sie nimmt im Roman als ein ins Poetische tranfiguriertes historisches Ereignis den dämonischen Nihilismus Leverkühns vorweg.

Wie aber verwirklicht Thomas Mann diese Vorwegnahme in der Wirklichkeit seines Romans? Er läßt den Privatdozenten die dämonisch-zwielichtige Philosophie der absoluten Egoität, will sagen: die Philosophie der absoluten Zweideutigkeit, die Philosophie der Hölle dozieren. Von hier aus muß Leverkühns Erklärung, daß er in der Theologie eine "Menge entsetzlicher Komik"[1] gefunden habe - nämlich die Lehre der Hölle - verstanden werden. Schleppfuß, in anderen Worten der Teufel, demonstriert in heikel bedenklicher Esoterik eine Religionspsychologie, deren wahrer Name systematische Zweideutigkeit heißt. Seine "dämonische Welt- und Gottesauffassung"ist psychologisch illuminiert"[2], sie lebt aus der Absolutsetzung intrigant-subjektivistischer Spekulationen über die Zweideutigkeit, der die Ordnung einer objektiven Wahrheitsfindung gewichen ist.
Der Teufel entzieht sich Leverkühn in der Zweideutigkeit seiner Erscheinungen, Schleppfuß doziert die Zerstörung der Wirklichkeit durch das Spiel mit der Zweideutigkeit. Die rationalistische Reduktion der Theologie auf eine spekulativ ausgehöhlte und dämonisierte Scholastik entspricht dem "Dünkel der Kälte", der Leverkühn gebietet, sich vor den Verbindlichkeiten der Wirklichkeit in die absolute Vergleichgültigung zu verschließen.
Das Herzstück der Schleppfußschen Argumentation bildet die Reflexion über die "dialektische Einheit von Gut und Böse"[3] und zwar insofern, als für ihn "die dialektische Verbundenheit

---

[1] DF S. 180 [2] DF S. 134 [3] DF S. 141

des Bösen mit dem Heiligen und Guten eine bedeutende Rolle in der Theodizee"[1],... bildet. Das Vorhandensein des Bösen wird als im Guten verwurzelt beschrieben. Damit erscheint das Böse als "mitgeborenes Korrelat des Heiligen und dieses" als "eine beständige satanische Versuchung, eine fast unwiderstehliche Herausforderung zur Schändung"[2]. Wenn das Böse aber "nicht aus sich selbst"[3] besteht, sondern "ein notwendiger Ausfluß und ein unvermeidliches Zubehör der heiligen Existenz Gottes"[4] bildet, so muß Schleppfuß notwendig von einer "wechselseitigen Existenzverstärkung"[5] des Guten und Bösen sprechen und damit die "Vollkommenheit des Universums" als "Allseitigkeit"[6] daraus ableiten. Sie aber ist als "Allumfassung" nur sichtbar aus der Perspektive eines Ich, dessen Sein die Bedingungen der Welt transzendiert, das, wie es in "Lotte in Weimar" heißt, den Blick eines Gottes - oder eines Teufels hat. Erst die absolute Distanz zwischen Ich und Welt ermöglicht die "Allumfassung", die Perspektive der"Einerleiheit" alles Seienden. Schleppfuß usurpiert die Perspektive dieser absoluten Distanz, die zugleich die Perspektive eisiger Gleichgültigkeit ist.

Die Verwurzelung des Bösen im Guten aber zwingt die Frage nach dem absolut Guten und Bösen, nach der eindeutigen Wahrheit einer geordneten Welt auf. Die Existenz des Bösen, das in seiner Relation zum Guten erst als solches einen qualitativen Akzent erhält, ist außerhalb der Beziehung als Qualität nicht denkbar. Daß etwas nur beziehungsweise böse ist, wirft "das Problem der vergleichslosen Qualität"[7] auf. Das Kriterium der qualitativen Bestimmbarkeit liegt für Schleppfuß im Vergleich. Entfällt dieser, so wird auch das Gute "entwest zu einem qualitätslosen Sein",[8] das sich der näheren Bestimmung entzieht. Damit ist die Rechtfertigung des Bösen in der Welt geleistet, und die dringendere Frage ist die nach dem Verhältnis des Menschen zum Bösen, nach seiner

---

[1] DF S.138 [2] DF S. 134 [3] DF S.135 [4] ebd.
[5] DF S. 139 [6] ebd. [7] ebd. [8] ebd.

Freiheit, der Versuchung des Bösen zu widerstehen."Freiheit ist die Freiheit zu sündigen, und Frömmigkeit besteht darin, von der Freiheit aus Liebe zu Gott, der sie geben mußte, keinen Gebrauch zu machen"[1]. So definiert Schleppfuß die Freiheit und umreißt zugleich damit seinen nihilistisch ausgehöhlten Humanitätsbegriff. Die subjektivistischen Spekulationen über die Freiheit Gottes, "aus dem Bösen das Gute hervorzubringen"[2], gelten Schleppfuß als eine Herausforderung an die Betätigung vom "Sünden-Potential eines Menschen"[3]. Die Freiheit des Menschen, das Böse zu aktivieren , kommt so einer Huldigung der Macht Gottes gleich, der aus dem Bösen durch dessen Verwandlung die Summe des Guten in der Welt vermehren kann.

Die "dialektische Verbundenheit des Bösen mit dem Heiligen"[4] aber, wie sie als Muster der "Einerleiheit" alles Seinenden im Schleppfußkolleg erscheint, paraphrasiert in Wahrheit das Urerlebnis Leverkühns, faßt, wie wir nun zeigen werden, die Philosophie der Zweideutigkeit als ein der Verschlossenheit der Hölle gemäßes Denken zusammen. Die Perspektive der Zweideutigkeit ist der Fluch der geistigen Situation des "Doktor Faustus".

Nicht die "verbrecherische Selbstgenügsamkeit"[5] des Leverkühnschen Geistes - wie Erich Brock meint - ist es, die das Leben des Faustus scheitern läßt, sondern die eisige Distanz zu allem Wirklichen zerstört die Partizipation an der Welt.

" Der metaphysische Schauder,... wird als Bejahung der unmenschlichen und universalen Wirklichkeit wiedergewonnen, und dieser neue Ort, ... wird als die letzte Zuflucht des Menschen im Chaos verteidigt"[6]. So schreibt Paul Altenberg in seiner Studie. Wohl aber muß gefragt werden, ob der Verfasser bei seiner Untersuchung das Teufelsgespräch einbezogen

---

[1] DF S. 137 [2] DF S.140 [3] DF S. 141 [4] DF S.138

[5] Erich Brock, Die ideengeschichtliche Bedeutung von Thomas Manns "Doktor Faustus", Trivium Jg. VII(1949) H2 S.114 ff ebd. S.119

[6] Altenberg, a.a.O. S.294

hat, in dem von der Kälte der Hölle, in der alles zurückgenommen wird und die die Absage von Leverkühn verlangt, gesprochen wird. Deshalb sollte nicht vorschnell auf das wiedergewonnene "Verhältnis des Menschen zum Universum,... "[1] geschlossen werden.
Walter Prinzing[2] kommt in seiner Studie über den"Stil der Schwebe" im "Doktor Faustus" zu dem Ergebnis, "daß die Macht der Tiefe sich auf eine für den Geist gefährliche Weise steigert, wenn dieser sie unterdrückt"[3]. Der Begriff "Tiefe"[4] wird vom Verfasser leider nur sehr mangelhaft definiert, er kann deshalb als zentraler Begriff der Untersuchung wenig austragen. Prinzing kann die Perspektive unserer Untersuchung gar nicht einbeziehen, da seine Grundfrage durchgehend das Verhältnis zwischen der Macht der Tiefe und der des Geistes bleibt.

Das Motiv der Zweideutigkeit begegnet uns schon auf den ersten Seiten des Romans in Zeitbloms Bericht über Adrians Vater, der "'die elementa spekulieren '"[5] will[6]. Seine Spekulationen über die "zweideutigen Launen"[7] der Natur ziehen Adrian mächtig an, und er wird dabei gar oft von "unterdrücktem Lachen geschüttelt... "[8]. Wir greifen einige der Demonstrationen Jonathan Leverkühns für die magische Zweideutigkeit der Natur heraus, an denen besonders sinnfällig der geheime Zusammenhang dieser Experimente mit dem Sinnganzen des Romans erhellt werden kann.
Adrian betrachtet gemeinsam mit dem Vater die Abbildung des Glasflüglers "Hetaera esmeralda"[9]: "Nur einen dunklen Farbfleck in Violett und Rosa hatte Hetaera auf ihren Flügeln, der sie, da man sonst nichts von ihr sieht, im Flug einem windgeführten Blütenblatt gleichen läßt"[10]. Die merkwürdige Koinzidenz der Erscheinungsformen pflanzlicher und organischer Gebilde fasziniert Leverkühn. Es ist das Phänomen

---

[1] Altenberg, a.a.O. S.295

[2] Walter Prinzing, Stil der Schwebe im "Doktor Faustus". Diss. Stuttgart 1956 (Teilveröffentlichung)

[3] Prinzing a.a.O.S.77 [4] vgl. ebd.S. 25 Anmerkung 1

[5] DF S. 22 [6] vgl. Klein, a.a.O.S.55; [7] DF S. 22

[8] DF S. 32 [9] DF S.23 [10] ebd.

der Zweideutigkeit, das ihn in Wahrheit fesselt. Der Blattschmetterling, "dies geriebene Wesen"[1], wie Zeitblom in beziehungsreicher Andeutung formuliert, verschwindet "durch Angleichung so völlig in seiner Umgebung, daß auch der gierigste Feind es nicht darin ausmachen "[2] kann. Aus der Perspektive des menschlichen Betrachters sieht es so aus, als entzöge sich der Falter durch seine zweideutige Erscheinung dem Zugriff. Zur "Verblendung anderer ihrer Geschöpfe" - so meint Zeitblom - "wiederholt"[3] die Natur das Äußere eines Blattes im organischen Bereich. Die Aktivität, die hier der Natur zugesprochen wird, gehört aber dem Denken des spekulierenden Betrachters zu. Die Natur erscheint als eine nach den Gesetzen menschlichen Denkens abgeleitete Wirklichkeit. Deutlicher noch wird das in den Reflexionen über die"sonderbare Ambivalenz"[4] der "Außenästhetik" gewisser Kegelschnecken, die trotz der anziehenden Kraft ihrer schönen Erscheinung bekannt sind für ihren giftigen Biß: "und überhaupt war", berichtet Zeitblom, "wenn man den Herrn des Buchelhofes hörte, eine gewisse Anrüchigkeit oder phantastische Zweideutigkeit von dieser ganzen wunderlichen Sektion des Lebens nicht fernzuhalten"[5]. Die "sonderbare Ambivalenz der Anschauung"[5] erhellt aus dem verschiedenen Gebrauch, den man von diesen Schnecken macht: sie dienen als Giftbehälter und zugleich als Gefäß "für Hostien und Reliquien und sogar als Abendmahlskelche"[6]..... Der Doppelsinn des Wortes sacer - heilig und verrucht - wird hier einsichtig. Wichtig dabei aber ist, daß die "phantastische Zweideutigkeit" erst im Betrachter ihre Wirklichkeit hat. "Wie vieles berührt sich hier- Gift und Schönheit, Gift und Zauberei, aber auch Zauberei und Liturgie",[7] folgert Zeitblom. Die "träumerische Kontemplation "[8] des Jonathan Leverkühn hat einen stark mystisch-magischen Zug, sie ist in einem tieferen Sinne die Haltung eines an früheste Kultvorstellungen gebundenen Medizinmannes. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang eine Formulierung Thomas Manns in seiner Rede über "Deutschland und die

---

[1] DF S.24 [2] ebd. [3] ebd. [4] DF S.26.
[5] ebd. [6] ebd. [7] ebd. [8] DF S.28

Deutschen": "Wo der Hochmut des Intellektes sich mit seelischer Altertümlichkeit und Gebundenheit gattet, da ist der Teufel"[1]. Die Simultaneität hochmütiger Naturbetrachtung und magisch scheuer Ehrfurcht schafft die Perspektive der Zweideutigkeit.

In Kierkegaards "Begriff der Ironie" finden wir eine Bemerkung, die auf den die "elementa" spekulierenden Leverkühn ein erstaunlich klärendes Licht wirft. Dort führt Kierkegaard nämlich - in Berufung auf Schubert[2] - aus, daß alles, was dem Menschen als "Ironie der Natur"[3] erscheint, nur eine perspektivisch bedingte Wirklichkeit sei, die allein für das "ironische Subjekt"[4] Bedeutung haben kann. Da aber in Kierkegaards Verständnis das ironische Ich immer schon auf dem Wege zu nihilistischer Weltverneinung, zu nihilistischer Subjektivität, die alles aus sich selbst ableitet, unterwegs ist, verstehen wir sofern wir die Deutung Kierkegaards akzeptieren -,daß in Jonathan Leverkühns Experimenten ein nihilistischer Zug des Weltverständnisses angelegt ist. Die - wie Kierkegaard sagt-" ironische Zusammenstellung der entferntesten Extreme in der Natur"[5] beunruhigt den Vater Adrians ganz besonders im Blick auf die zweideutige Erscheinung der Eisblumen. Die "Einheit der belebten und der sogenannten unbelebten Natur ";[6] die Tatsache, daß - gesehen aus der Perspektive des Menschen - die Eisblumen "mit einer gewissen gaukelnden Unverschämtheit Pflanzliches"[7] nachahmen, macht die Mitte der zwielichtigen Überlegungen des alten Leverkühn aus. Der "'Fressende Tropfen'"[8] und nicht weniger die ambivalente Erscheinung der osmotischen Gewächse, der - wie es aus der Perspektive der Zweideutigkeit erscheint- "kummervollen Imitatoren des Lebens"[9] sind Modelle, an denen Adrian seine Gedanken über die Zweideutigkeit alles Seienden festigt. Der Teufel selbst vergleicht sich mit dem Blattschmetterling und beruft sich auf dessen Vermögen unschuldiger Anpassung. Daß er sie aber bei sich selbst "Mummschanz"[10] -

---

[1] NS S. 14 [2] Bd.I S. 261/2 Anm. 7; [3] Bd. I S.261 Anm.7
[4] Bd. I S.262 Anm.7; [5] ebd. [6] DF S.29 [7] ebd.
[8] ebd. [9] DF.S.31 [10] DF S.304

also einen sehr bewußten Akt zweideutiger Selbstverhüllung - nennt, macht offenbar, daß die Zweideutigkeit als Prinzip eine Angelegenheit der Hölle ist.

Die Zweideutigkeit der Hölle verfolgt Adrian durch das ganze Leben. Da ist Hetaera Esmeralda, die Leverkühn selbst einen "Glasflügler"[2] nennt, um damit die zwielichtige Bewandtnis ihrer Erscheinung in seinem Leben anzuzeigen.

"Liebe und Gift"[3] verschmelzen in Esmeraldas Gestalt zu einer dämonischen Einheit. Im gleichen Maße wie das Mädchen für Leverkühn Botin des Teufels ist, repräsentiert es ihm doch auch die Wirklichkeit menschlichen Mitseins. Nur "ein Schmetterling und eine bunte Butterfliege, Hetaera Esmeralda"[4], bekennt Leverkühn am Ende, die "im Fluge einem windgeführten Blütenblatt gleicht"[5], habe ihn zeichenhaft der Hölle verpfändet.

In einem der Brentano-Gesänge Adrians klingt leitmotivisch die ambivalente Schicksalhaftigkeit der Hetaera an: "' O lieb Mädel, wie schlecht bist du'"[6]. Wir werden im nächsten Kapitel ausführlich auf die Bedeutung der "Klang-Chiffre h e a e es : Hetaera esmeralda"[7] als einem Grundsymbol des in die Zweideutigkeit der Hölle verschlossenen Seins zu sprechen kommen.

Im gleichen ambivalenten Sinnzusammenhang wie die abgründige Liebe Adrians zu Esmeralda steht im "Doktor Faustus" das Motiv der Krankheit, auf das die Klang-Chiffre h e a e es immer schon hinweist. Leverkühns Erkrankung ist der Boden für die dämonische Selbstzerstörung des Seins und zugleich das dämonisch illuminierende Effizienz genialer musikalischer Schöpfungen. Die Krankheit isoliert Adrian aus jeder Partizipation mit dem menschlichen Sein.[8] Und zugleich intensiviert sie das Gespür für die Verbrauchtheit der konventionellen Lebensbeziehungen.

---

[2] DF S. 190 [3] DF S. 205 [4] DF S. 660

[5] ebd. [6] DF S. 207 [7] ebd.

[8] vgl. dazu Kahler a.a.O.S.147. Kahler nennt das Motiv der Krankheit eine Wiederholung des Zauberbergmotivs als "jene spezifische Enthebung aus dem Leben, jene Vereinzelung, Verinselung des Menschen, die aus der Krankheit ... sich ergibt".

"Wie sollte aber ich," sagt der Teufel zu Leverkühn - "Esmeraldas Freund und Zuhalt, als den du mich vor dir siehst, nicht ein besondres Interesse haben an dem betreffenden, dem anzüglichen, dem nächstliegenden Gebiet der Medizin und spezialistisch darin zu Hause sein?"[1] Er meint die Theologie, leitet aber mit dieser Frage seine Ausführungen über die Zweideutigkeit medizinischer Aussagen über das Wesen der Krankheit ein. Daß der Teufel Theologie und Medizin in einem Atemzug nennt, um Leverkühn die Zweideutigkeit alles Seienden zu suggerieren, deutet darauf hin, daß das Zwielicht, in dem Adrians Krankheit erscheint, zuletzt ein theologisches Problem ist, noch mehr, daß dieses Zwielicht nämlich nur erkennbar ist aus der Perspektive der Schleppfuß-Theologie, die die "Einerleiheit" von Gut und Böse lehrt. "Hast du vergessen", fährt der Teufel später fort, "was du auf der Hohen Schul gelernt hast, daß Gott aus dem Bösen das Gute machen kann, und daß die Gelegenheit dazu ihm nicht verkümmert werden darf? Item, einer muß immer krank und toll gewesen sein, damit die anderen es nicht mehr zu sein brauchen. Und wo die Tollheit anfängt, krank zu sein, macht niemand so leicht nicht aus."[2] Wir wollen einige Passagen aus dem essayistischen Werk Thomas Manns , das den "Doktor Faustus" erhellend begleitet, heranziehen, um die tiefgründige Bedeutung des Zwielichtes, in dem Leverkühns Krankheit erscheint, besser verstehen zu können. Thomas Mann schreibt über Nietzsche, der ja in besonderer Nähe zu seinem "Doktor Faustus" steht, daß auch bei ihm die merkwürdige Gleichzeitigkeitswirkung von Zerrüttung und Steigerung festzustellen ist: "Sein Leben war Rausch und Leiden - eine hochkünstlerische Verfassung, mythologisch gesprochen die Vereinigung des Dionysos mit dem Gekreuzigten."[3] Die "Vereinigung des Dionysos mit dem Gekreuzigten" bewirkt jene dämonische Gleichzeitigkeit von Lebensintensität und erlittener Absage, in die in Wahrheit die Lebensintensität aufgehoben ist. Krankheit ist, so meint Thomas

---

[1] DF S. 311 [2] DF S. 314 [3] NS S. 134

Mann, die magische Gleichzeitigkeit von Leben und Tod[1], die Integration des einen in das andere, möglich geworden: durch ein Höchstmaß an Leidensfähigkeit. Bedeutsam genug ist in diesem Zusammenhang Thomas Manns Urteil über Nietzsche und Dostojewski, die sich als die Leidenden so ungeheuer nahe stehen. Er spricht von ihnen als von den "Vertrauten der Hölle, den großen Religiösen und Kranken....."[2]. Die Hölle aber ist, wie wir sahen, der Ort, an dem Leverkühn sein Leben hat. Sie ist der Raum jenes Seins, in dem die Grenze zwischen Krankheit und Gesundheit nicht mehr auszumachen ist, so wenig wie jene zwischen Gut und Böse. Thomas Mann nennt die Krankheit Nietzsches wie Dostojewskis "die trunkene Entfesselung der Erkenntnis"[3]. Als solche aber hat sie lebenspendende Funktion, obgleich sie den, der sie spendet, zerstört. Erhebung und Untergang verschmelzen in der Krankheit Leverkühns als"geniespendende Krankheit"[4] zu einer dämonischen Einheit. "Krankheit als Erkenntnismittel"[5] aber birgt den Keim des Todes schon in sich. Sie ist deshalb für Leverkühn ein Element der Selbstopferung. "Was auf dem Todes-, dem Krankheitswege entstanden,danach hat das Leben schon manches Mal mit Freuden gegriffen und sich davon weiter und höher führen lassen."[6] So die Erklärung des Teufels! Doch hören wir Leverkühns Urteil dazu, das die eben zitierten Worte des Höllenherrn heimlich wiederholt, wenngleich auf einer religiösen Sprachebene: "vielleicht kann gut sein aus Gnade, was in Schlechtigkeit geschaffen wurde, ich weiß es nicht."[7] Der Teufel bringt die innere Beziehung, die die Doppelsinnigkeit der Krankheit zur "Einerleiheit" von Gut und Böse hat, auf die Leverkühn in seinen Worten anspielt, selbst - ohne daß dies in direkter Form geschieht - zur Sprache: "Nie hab ich was Dümmeres gehört, als daß von Krankem nur Krankes kommen könne. Das Leben ist nicht heikel, und von Moral weiß es einen Dreck ... Vor dem Faktum der Lebenswirksamkeit, mein Guter, wird jeder Unterscheidt von Krankheit und Gesundheit

---

[1] vgl. dazu Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden. München 1956 Bd.2 S. 1070 ff

[2] NS S. 91 [3] NS S.97 [4] DF S.323 [5] AdG S.499
[6] DF S.314 [7] DF S.666

zunichte ..... Von deiner Tollheit werden sie in Gesundheit zehren, und in ihnen wirst du gesund sein."[1]
Das "kühne Krankheitserzeugnis"[2],Leverkühns Werk aber, steht für den Schöpfer selbst im Zeichen der Hölle,im Zeichen der "Zurücknahme" humanen Seins.Die genialen Erkenntnisse Leverkühns,die ein Produkt "dämonischer Empfängnis"[3] wie Zeitblom sagt,ein Produkt eines sich selbst zerstörenden Seins sind, münden alle in eine eisige Negativität,sie gehören alle der Hölle,der Welt destruktiver Zweideutigkeit an: Leverkühn wiederholt in seiner Musik die Philosophie der Zweideutigkeit,ausgehend von der frühen Erkenntnis:"'Daß Musik die Zweideutigkeit ist als System -."[4]

Die "trunkene Entfesselung der Erkenntnis", die ihren Ursprung in der abgründig zweideutigen Krankheit hat, zielt auf die systematische Zweideutigkeit, und damit ist sie ein Produkt der Hölle, ein Geschenk des Herren aller Zweideutigkeiten, deshalb ist sie eine ins Musikalische projizierte Hölle -, Ton gewordene Krankheit.
"Metastasierung ins Metaphysische"[5] nennt der Teufel die Krankheit Leverkühns und gibt damit die Dimension an, in der sie zu allerletzt gesehen werden muß: es ist die Dimension einer Religiosität, die in der Vergleichgültigung aller Quallitäten zur dämonischen Negativität und damit im tiefsten Sinne zu einer Krankheit wird.
Der Kreis schließt sich: Gut und Böse sind in die Vergleichgültigung von Krankheit und Gesundheit zu einer dämonischen Identität verschmolzen. Die Wirklichkeit des einen läßt sich aus der des anderen ableiten und zu einer magischen Gleichzeitigkeit erheben. In der gleichen Weise, wie für den spekulierenden Vater Adrians "Klarheit und Geheimnis"[6], Gift und Schönheit"[7] in magischer Zweideutigkeit ineinander übergehen, in der gleichen Weise, wie für Leverkühn selbst Esmeralda Besiegelung des Paktes mit der Hölle, zugleich aber die Erfahrung mitmenschlichen Seins bedeutet, ist die Krankheit Symbol für die dämonische Zweideutigkeit, Symbol der Hölle und der Verschlossenheit.

---

[1] DF S 323 f [2] DF S. 324 [3] DF S. 206 [4] DF S. 66
[5] DF S. 310 [6] DF S. 28 [7] DF S. 26

2. Die Gegenwelt der musikalischen Wirklichkeit

Das musikalische Werk des "Doktor Faustus" spiegelt das Sein der Verschlossenheit. Es stellt in einem zweifachen Sinne ein Gegengefüge zu diesem Sein dar. Einmal wiederholt es als projeziertes Leben die Elemente und Grundbedingungen der "Hölle" Leverkühns. Es ist der Kristallisalationspunkt des "extravaganten" Daseins. Modellhaft spiegelt es die Strukturen der Verschlossenheit und gewinnt von daher den Charakter eines Mediums, durch das Leverkühn sich dem Leser in seiner Verschlossenheit mitteilt. In einem zweiten - und komplizierteren-Verständnis können wir von Adrians Kompositionen als von einer Gegenwelt sprechen: insofern nämlich, als hier der in einer religiösen Paradoxie mündende Versuch beschrieben wird, die Hölle der absoluten Negativität - als deren Wurzel wir die Spekulation auf die Zweideutigkeit erkannten - durch die Negation der Negation zu transzendieren. Auf diese Transzendens zielt vor allem das Spätwerk Leverkühns hin. Darum werden wir im zweiten Teil dieses Kapitels uns ganz besonders mit der Interpretation der Apokalypse und der Faustkantate des "Doktor Faustus" beschäftigen.

In einer staunenswerten Konsequenz beschreibt Thomas Mann das Werk Leverkühns als eine Gegenwelt, als ein musikalisches Modell der Verschlossenheit. Wir haben schon gesehen, daß im Klostermotiv die Eingeschlossenheit der Hölle anklingt. Da aber, wie Thomas Mann sagt[1], die Gesamtkonzeption seines Romans auf die sprachliche Verwirklichung einer Partitur hinzielt, muß notwendig die Partitur des Leverkühnschen Werkes mit der des Romanganzen übereinstimmen. Die Musik Adrians steht im Zeichen der Repräsentation [2]. Zeitblom bringt es zur Sprache , wenn er über Adrians Musik sagt:

---

[1] vgl. dazu Entstehung S.36 Ferner: Karl Heim, Thomas Mann und die Musik, Diss. Freiburg/Br. 1952 S.272 ff

[2] vgl. dazu Entstehung S.41

" ..... sie stand für alles -"[1]. Tatsächlich sind alle Merkmale der existentiellen Situation des "Doktor Faustus" in sie eingegangen. Die Lebensenthaltsamkeit des verschlossenen Leverkühn klingt in den Worten über das Wesen seines musikalischen Interesses sehr deutlich an. Aus "heimlicher Neugier auf die Musik selbst"[2], bekennt Adrian, habe er, der "zu einsam fürs Virtuosentum sei"[3], sich entschlossen, Musik zu studieren. Er "tauge" nicht"zum Geliebten der Welt", da er zu "'Weltscheu'"[4] sei, um als Dirigent oder "Instrumental-Gaukler"[5] ein Publikum zu beglücken. Im vorherein steht also das musikalische Werk Leverkühns unter dem Vorzeichen kühler Esoterik, die Adrian als "Ausdruck des Mangels an Wärme"[6] - wieder haben wir das Leitmotiv derKälte als einen metaphorischen Verweis auf die Eingeschlossenheit der Hölle - versteht. Dem Verschlossenen bleibt, wie er selbst urteilt, nur "die Musik als solche, die Versprechung und Verlobung mit ihr, das hermetische Laboratorium , dieGoldküche, die Komposition."[7] In der Formulierung "das hermetische Laboratorium" verbirgt sich die Erinnerung an die Hölle, an die "dicken Mauern", hinter denen die Verschlossenheit ihr Sein hat. Die hermetische Abgeschlossenheit des Komponierens, wie Adrian es versteht., ist der Abgeschlossenheit des "extravaganten" Daseins in der Hölle analog. Besonders deutlich wird dies in Adrians und Kretzschmars Ausführungen über den antisinnlichen Charakter der Musik. Der Begriff "Anti-Sinnlichkeit"[8], den Kretzschmar in heimlicher Übereinstimmung mit Leverkühns Überzeugungen prägt, muß als eine Chiffre für die Verschlossenheit gelesen werden. Kretzschmar spricht davon, daß viele Kompositionen mehr für das Auge als für das Ohr bestimmt seien und - so referiert Zeitblom - er "rückte damit heraus, daß er sie, in letzter Analyse, einer gewissen eingeborenen Unsinnlichkeit, ja Anti-Sinnlichkeit dieser Kunst zuschreibe, einer heimlichen Neigung zur Askese"[9]. Sie aber ist zuinnerst Askese in bezug auf humane Kommunikation. "Vielleicht," sagt Kretzsch-

---

[1] DF S. 427 [2] DF S. 176 [3] DF S.177 [4] ebd.
[5] ebd. [6] ebd. [7] ebd. [8] DF S. 85
[9] ebd.

mar, "sei es der tiefste Wunsch der Musik, überhaupt nicht gehört, noch selbst gesehen, noch auch gefühlt, sondern, wenn das möglich wäre, in einem Jenseits der Sinne und sogar des Gemütes, im Geistig-Reinen vernommen und angeschaut zu werden".[1] Darum, so fährt Kretzschmar fort, sei das Klavier als ein der Abstraktheit der Musik gemäßes Medium ihrer Verwirklichung der "souveräne Repräsentant der Musik selbst in ihrer Geistigkeit,....."[2]. Adrian nimmt diese Gedanken präzisierend auf, wenn er sagt: "Die Musik tut immer im voraus geistig Buße für ihre Versinnlichung."[3] Es geschieht, so folgert er, durch "den Moralismus ihrer Formen", durch ihre kalkulatorische Strenge, die "als Entschuldigung herhalten"muß "für die Berückungen ihrer Klangwirklichkeit."[4]

Überprüfen wir aber die verborgene Intention dieses Bekenntnisses zur Distanz schaffenden Buße der Musik, so wird offenbar, daß Leverkühn in der Formenstrenge der Musik ein Element der Hölle wiedererkennt, noch mehr, daß seine Musik ihrer innersten Substanz nach der Kälte der Hölle zugehört. "Das Gesetz", so deutet Adrian an, "jedes Gesetz, wirkt erkältend, und die Musik hat so viel Eigenwärme, Stallwärme, Kuhwärme, möchte ich sagen, daß sie allerlei gesetzliche Abkühlung brauchen kann -....."[5] Sie aber entspricht der "Lebenskälte", die das Stigma der Hölle ist.

Von hier aus müssen wir Leverkühns Affinität zum Phänomen der "Gesichtsakustik"[6] als ein heimliches Bekenntnis zur Kälte und Verschlossenheit der Hölle lesen.[7] Seine Scheu vor der "Nudität der menschlichen Stimme"[8] verweist in den gleichen Zusammenhang. Das "Visuell -Verwirklichende"[9] der Kompo-

---

[1] DF S.85 [2] DF S.86 [3] DF S.95 [4] ebd. [5] DF S.94

[6] DF S.28 [7] vgl. Heim,a.a.O.S.317 "Die unsinnlichste Art, Musik aufzunehmen, ist die Apperzeption durch das Auge. Die visuelle Musikalität spielt..... eine wesentliche Rolle."

[8] DF S.195 [9] DF S.475

sitionen Leverkühns verrät die abgründige Kälte einer Musik, die zur Kommunikation mit dem Hörer nicht bestimmt ist. "'Wenn ich vom Hören höre!'"[1], sagt Adrian einmal zu Zeitblom. "'Nach meiner Meinung genügt es völlig, wenn etwas e i n - m a l gehört worden ist, nämlich, als der Komponist er erdachte.'"[1] Hier stehen wir wieder vor einer Äußerung, die nichts anderes ist als das Bekenntnis zum "hermetischen Laboratorium" der Musik, zu einer Musik also, die hinter den dicken Mauern der Hölle dem in Kälte dämonisch produktiven Ich allein zugehört: als das monologische Bekenntnis der Verschlossenheit.

Wohl aber müssen wir nun fragen, ob das Wesen der existentiellen Verschlossenheit - das sich im Fluch des Spieles mit der Zweideutigkeit, im Nihilismus dämonischer Vergleichgültigung konzentriert - sich tatsächlich auch in Adrians Werk wiederfindet.

Geben wir zunächst Zeitblom das Wort: "Hitze und Kälte walten nebeneinander in seinem Werk, und zuweilen, in den genialsten Augenblicken, schlugen sie ineinander, das Espressivo ergriff den strikten Komtrapunkt, das Objektive rötete sich von Gefühl, so daß man den Eindruck einer glühenden Konstruktion hatte, die mir, wie nichts anderes, die Idee des Dämonischen nahebrachte....."[2]. Die Gleichzeitigkeitswirkung sich ausschließender musikalischer Mittel repräsentiert die Perspektive der "Allumfassung", der "Einerleiheit", die dem nihilistischen Ich gemäß ist.

Ziehen wir, wie wir das im vorigen Kapitel auch taten, für einen Augenblick eine Formulierung des Goethebegleiters Riemer aus Thomas Manns Roman "Lotte in Weimar" heran, um den abgründigen Sinn der Worte Zeitbloms - der wie Riemer ein Außenstehender ist - zu beleuchten.

Riemer spricht davon, daß die Perspektive des "Nihilism" die Perspektive der absoluten Kunst sei: "Es ist der Blick der Kunst, der absoluten Kunst, welche zugleich die absolute Liebe und die absolute Vernichtung oder Gleichgültigkeit ist und jene erschreckende Annäherung ans Göttlich-Teuflische bedeutet,

---

[1] DF S.349 [2] DF S.237

welche wir 'Größe' nennen."[1] Die Simultaneität von Kälte und Hitze, in der als in einer "glühenden Konstruktion" die Gegensätze in Leverkühns Werk zu einer dämonischen Einheit verschmelzen, ist ein Akzidens der absoluten Kunst, die die absolute Distanz zwischen Ich und Welt, die die dämonische Konzilianz der Kälte im Stoff objektiviert.
Die Vergleichgültigung aber, die der Kälte, ist nur möglich auf dem Boden der Spekulation über die Zweideutigkeit. Das dämonisch illuminierte Werk Adrians entsteht aus der Perspektive der Hölle, das ist: aus der Perspektive des Herren aller Zweideutigkeiten : es ist Teufelswerk.
Leverkühn bekennt in seiner Beichtrede: "Es ist die Zeit, wo auf fromme, nüchterne Weis, mit rechten Dingen, kein Werk mehr zu tun und die Kunst unmöglich geworden ist ohne Teufelshilf und höllisch Feuer unter dem Kessel....."[2] Da aber der Teufel von Anfang an Leverkühns Dasein begleitet - in anderen Worten: da Adrian die Perspektive der Zweideutigkeit eingeboren ist - muß ihm notwendig die Musik unter dem Blickpunkt der Hölle erscheinen.
Interessant für unsere Fragestellung ist daher das erste ausführliche Gespräch, das Adrian mit Zeitblom über das Wesen der Musik führt. Hier nämlich blendet Thomas Mann das Motiv der Zweideutigkeit in die musikalischen Spekulationen des Romans in außerordentlicher Dringlichkeit ein.

"Schau, es ist kurios, -" sagt Adrian, "das heißt, natürlich ist nichts Kurioses daran, aber wenn man es selber zum ersten Male so ausmacht, ist es kurios, wie das alles zusammenhängt und im Kreise herumführt.'"[3] Leverkühn ist gefesselt von der Technik der enharmonischen Verwechslung und erkennt in ihr das innerste Gesetz der Musik als Beziehung, als Zweideutigkeit selbst.
"Alles ist Beziehung," erklärt er" und die Beziehung bildet den Kreis.'"[4] Und wenig später hören wir ihn sagen: "'Beziehung ist alles. Und willst du sie näher bei Namen nennen, so ist ihr Name 'Zweideutigkeit'".[5] Adrian entwickelt diesen abgründigen Gedanken, der die Schleppfußargumentation vorwegnimmt, an einem Beispiel.

---

[1] Lotte in Weimar S.80/1
[2] DF S.662
[3] DF S.65
[4] ebd.
[5] DF S.66

"'Weißt Du, was ich finde?'", fragt er Zeitblom. "'Daß Musik die Zweideutigkeit ist als System.- Nimm den Ton oder den. Du kannst ihn so verstehen oder beziehungsweise auch so, kannst ihn als erhöht auffassen von unten oder als vermindert von oben und kannst dir, wenn du schlau bist, den Doppelsinn beliebig zunutze machen.'"[1] Mit dieser Formulierung berührt Adrian schon das Geheimnis seiner späteren Produktivität, die von diesen Spekulationen über die Beziehungswahrheit, über Zweideutigkeit und Doppelsinn jeder Tonkombination lebt.
Kretzschmar betont in seinen musikalischen Belehrungen ganz besonders die Problematik der Beziehung. Es ist geradezu seine "Passion", "Beziehungen aufzudecken,.... Den verschränkten Zusammenhang der Kultur bloßzulegen."[2] Er bringt damit in Adrians Gehirn eine im vorherein angelegte Reflexion auf die Zweideutigkeit der musikalischen Wirklichkeit in Bewegung.
Die Spekulationen des Jonathan Leverkühn sind durch Transfiguration in die musiktheoretischen Überlegungen des "Doktor Faustus" eingegangen.
In letzter Konsequenz führt Adrian jene "Einerleiheit", die "phantastische Zweideutigkeit" als Axiom in sein musikalisches Werk ein. In der Apokalypse ist, wie wir noch sehen werden, diese Zweideutigkeit und "Einerleiheit" des musikalischen Materials bis zum äußersten verwirklicht.
Sie "offenbart", so drückt Zeitblom das aus, "das tiefste Geheimnis der Musik, welches ein Geheimnis der Identität ist,....."[3] Sie aber ist das Ergebnis einer Stimmigkeit zwischen den Tönen, die nur von einem dämonisch-illuminierten Geist der Hölle erfunden werden kann.
Die absolute "Egoität" des Höllensohnes allein ist mächtig, eine Welt zu konstruieren, in der sich der Geist des Nihilismus in einem absolut gesetzten System der Willkür niederschlägt. Wir müssen, um die Dimensionen dieses Thomas Mannschen Gedankens annähernd anzeigen zu können, etwas weiter ausholen.

---

[1] DF S.66 [2] DF S.104 [3] DF S.502

Leverkühn, der sich im "extravaganten" Sein der Hölle der Wirklichkeit nur aus der Perspektive der Zweideutigkeit zuwenden kann, hat sie in Wahrheit im Augenblick der Zuwendung schon verloren. Die letzte Konsequenz des Spieles mit der Vergleichgültigung alles Seienden impliziert den Verlust der Wirklichkeit in dem Akt dämonischer Negation, der den innersten Beweggrund der Leverkühnschen Spekulation über das 'sic et non' bildet. Daß das letzte Thema der Faustkantate die "Zurücknahme"[1] ist, weist auf diesen Sachverhalt hin.

Leverkühn verstellt das drohende Nichts in der Verschlossenheit durch ein System von willkürlich gewählten Ordnungen, die vom Gedanken der Zweideutigkeit zwar grundlegend geprägt sind, die aber trotzdem eine Ordnungswelt repräsentieren, deren archimedischer Punkt im Ich des schaffenden Leverkühn liegt.[2] Der "Ordnungszwang"[3], der durch die Modifizierung eines einmal gewählten festen Bestandes von Ton- und Klangmaterial technisch verbürgt ist, friedet das drohende Nichts, das in der Zweideutigkeit verborgen ist, in die Gesetze einer absoluten "Egoität" ein.

Die musikalische Wirklichkeit Leverkühns ist eine aus dieser "Egoität" abgeleitete Wirklichkeit, die das Janusgesicht des Nihilismus offenbart. Die Angst vor der Zweideutigkeit- das ist vor dem Nihilismus - wird zum Garanten eines Systems, in dem die Zweideutigkeit selbst sich den Spielregeln einer mathematischen Stimmigkeit von magischer Prägnanz beugen muß.

Das musikalische System hat die Aufgabe, Leverkühn vor der Zweideutigkeit zu schützen. Diese Behauptung mag zunächst sehr hergeholt klingen. Sie ist es aber nicht. Das ist nun zu belegen.

Wir können es am besten tun, indem wir zuerst einmal die merkwürdigen Leidenschaft-Adrians für die mathematische Disziplin etwas näher ins Auge fassen. Sie ist die einzige, der Adrian nicht mit "ironischer Geringschätzung"[4] begegnet. Er erkennt in der Mathmatik "' das Wahre'"[5], das nicht an die

---

[1] DF S.649

[2] Eine eingehende Würdigung des Problems der Zweideutigkeit im "Doktor Faustus" bringt Fritz Kaufmann, Thomas Mann. The World as Will and Representation. Boston 1957, siehe dazu ganz bes. S.215 ff

[3] DF S.257

[4] DF S.64

[5] ebd.

Relativität wertender Maßstäbe gebunden ist. Die apriorische Stimmigkeit der mathematischen Ergebnisse ist es, die Adrian so unbedingt angeht, weil sie die Zweideutigkeit zu einer abstrakt-magischen Eindeutigkeit transzendiert. "Ordnungsbeziehungen anzuschauen ist doch schließlich das beste. Die Ordnung ist alles"[1], sagt er im Gespräch über seine mathematischen Interessen. Die nicht hintergehbaren Ordnungen der mathematischen Wahrheit sind in dem arithmetischen Stich, der über Leverkühns Klavier hängt, zeichenhaft verdichtet.
Es handelt sich um ein "magisches Quadrat"[2], dessen Magie darin besteht, daß die auf ihm in raffinierter Anordnung geschriebenen Zahlen - wie auch immer man sie addiert - "von oben nach unten, in der Quere oder in der Diagonale, immer die Summe 34 "[3] ergeben. Die "fatale Stimmigkeit"[4] des Ergebnisses hat für Adrian eine abgründige Bedeutung.
Hier nämlich verschmelzen Klarheit und Geheimnis, Vernunft und Magie, Kalkul und Wunder zu einer dämonischen Einheit, in der trotzdem die Ordnung nicht aufgehoben ist. Die Stimmigkeit des magischen Quadrats transponiert Leverkühn in die Stimmigkeit zwischen festgesetzten Tonfolgen. Die den Bedingungen des Romans anverwandelten musiktheoretischen Grundlagen der Zwölftonmusik,[5] die Adrian frei entwickelt, entsprechen dem Geheimnis des magischen Quadrats.

---

[1] DF S.64 [2] DF S.125 [3] DF ebd.

[4] DF S.126 [5] Thomas Mann hat in einem kurzen Nachwort zu seinem "Doktor Faustus" darauf hingewiesen, daß er in den musiktheoretischen Passagen seines Romans der Harmonielehre Schönbergs verpflichtet sei. Wir wollen an dieser Stelle auf die bedeutsame Kongruenz der Aussagen, wie sie zwischen Theodor W. Adornos Ausführungen in seiner: Philosophie der neuen Musik, Tübingen 1949- und denmusiktheoretischen Darlegungen Leverkühns besteht, aufmerksam machen, weil sich aus der Parallellektüre der Texte erstaunliche Perspektiven für die Faustusdeutung ergeben.
Die Montagetechnik Thomas Manns hat hier zu einer hochkünstlerischen Symbolschaffung geführt, die sowohl zur Interpretation der geistigen Situation der Zeit als auch zur Erhellung des Nihilismus, wie wir ihn in unserem Zusammenhang verstehen wollen, Entscheidendes beiträgt. Vgl. dazu Kahler, Verantwortung des Geistes, a.a.O. S.154; "Das Schicksal des Geistes, dasSchicksal des Menschen vollzieht sich heute in technischen Prozessen, und in diesen muß man es aufsuchen und verstehen lernen."
Eine sehr verwandte Argumentation finden wir bei Karl August Horst, Das Spektrum des modernen Romans, München 1960, S.11

"Das ist Adrian Leverkühn ganz".[1] So schreibt Zeitblom über dessen Apokalypse. "Es ist ganz die Musik, die er repräsentiert, und die Stimmigkeit ist als Tiefsinn die zum Geheimnis erhobener Berechnung."[2] Noch klarer wird die Bedeutung des magischen Quadrats als ein Symbol für die Musik des "Doktor Faustus" in den Worten des Erzählers über die Faustkantate. "Er ließ mich das 'magische Quadrat' eines Stils oder einer Technik erblicken, die noch die äußerste Mannigfaltigkeit aus identisch festgehaltenen Materialien entwickelt, und in der es nichts Unthematisches mehr gibt, nichts, was sich nicht als Variation eines immer Gleichen ausweisen könnte."[3]
Dieser Nihilismus der Variation ist an eine absolute Freiheit des Ich gebunden, in der aus ironisch-dämonisierter Distanz die "Einerleiheit" alles Seienden abgeleitet wird. Auf diesem Hintergrund müssen wir die komplizierten Darlegungen Leverkühns über die Technik des strengen Satzes, die alle Elemente der musikphilosophischen Axiome des Faustusromans enthalten, interpretieren.
Leverkühn spricht über die Freiheit des Komponisten, der, wie das bis zur Spätromantik der Fall war, sein Tonmaterial frei wählen und kombinieren kann. Was aber wie ein historischer Bericht klingt, ist in Wahrheit eine Auseinandersetzung mit dem Nihilismus der Produktivität, die Leverkühn angeht: "Aber Freiheit ist ja ein anderes Wort für Subjektivität, und eines Tages hält die es nicht mehr mit sich aus, irgendwann verzweifelt sie an der Möglichkeit, von sich aus schöpferisch zu sein, und sucht Schutz und Sicherheit beim Objektiven. Die Freiheit neigt zum dialektischen Umschlag. Sie erkennt sich sehr bald in der Gebundenheit, erfüllt sich in der Unterordnung unter Gesetz, Regel, Zwang, System -....."[4].
Adrians Bekenntnis bildet nur die Einleitung zu den Ausführungen über die Technik des strengen Satzes, die das Geheimnis des magischen Quadrats ins Musikalische transponiert erscheinen läßt.
Die Musik der magisch gebannten Zweideutigkeit, die Musik des strengen Satzes ist die "Ableitung eines immer Gleichen"[5], ist die vollkommene Organisation der Zweideutigkeit.

---

[1] DF S.503 [2] DF S.503 [3] DF S.645
[4] DF S.253 [5] DF S255

"Ich meine" - so führt Adrian aus - "damit die vollständige Integrierung aller musikalischen Dimensionen, ihre Indifferenz gegeneinander kraft vollkommener Organisation.'"[1]
Die künstlerische Transzendenz der Zweideutigkeit, der Indifferenz - und damit des Nihilismus - ist die Organisation als Negation der Negation.
In Leverkühns Gedanken über die restlose Organisation des Materials zeigt sich schon an, was Zeitblom tastend am Ende die "Transzendenz der Verzweiflung "[2]","'Durchbruch'", das "Umschlagen kalkulatorischer Kälte in den expressiven Seelenlaut ...."[2] nennt.
Die kalte Berechnung, die dämonische Rationalität der Leverkühnschen Musik spiegelt die Wahrheit des magischen Quadrats ab.[3] "' Vernunft und Magie!", sagt Leverkühn zu Zeitblom, "' begegnen sich wohl und werden eins in dem, was man Weisheit, Einweihung nennt, im Glauben an die Sterne, die Zahlen....'"[4]
Schon der Schüler Adrian vertieft sich in einer beziehungsreichen Leidenschaft in das "Problem der Einheit, Vertauschbarkeit, Identität von Horizontale und Vertikale."[5] Thomas Mann läßt Zeitblom von den "magischen Unterhaltungen"[6] des jungen Leverkühn sprechen.
Adrian ist gefesselt "von der Umwandlung des Intervalls in den Akkord,..... des Horizontalen.... ins Vertikale, des Nacheinanders ins Gleichzeitige."[7] Bedeutsam ist Leverkühns Bemerkung, daß "Gleichzeitigkeit, ... dabei eigentlich das Primäre" sei.[8] Sie aber ist insgeheim die Gleichzeitigkeit von Gift und Schönheit, von Gut und Böse, von Krankheit und Gesundheit, die Leverkühn, wie wir sahen, ja aus dem existentiellen Bereich kennt.
Wie eng aber der Verweisungszusammenhang, die unterirdische Verknüpfung zwischen der existentiellen Situation des "Doktor Faustus" und seinem Werk ist, erhellt aus der Tatsache, daß

---

[1] DF S.255 [2] DF S.651/643

[3] Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang eine Äußerung Thomas Manns über das Wesen der Musik,über das er in seiner Rede"Deutschland und die Deutschen" spricht: "Die Musik ist dämonisches Gebiet, -..... Sie ist berechnetste Ordnung chaosträchtige Wider-Vernunft zugleich,..... abstrakt und mystisch." (NS S.15)

[4] DF S.259 [5] DF S.101 [6] DF S.ebd. [7] ebd, [8] ebd.

er ausgerechnet in dem Liede "'O lieb Mädel'"[1], das die zweideutige Schicksalhaftigkeit Esmeraldas mehr verschweigt als preisgibt, zum ersten Male fast das erreicht, was er einen strengen Satz nennen möchte. Das Lied ist "ganz aus einer Grundgestalt, einer vielfach variablen Intervallreihe, den fünf Tönen h-e-a-e-es abgeleitet ...."[2] Das "Grundmotiv" ist, so fährt Adrian fort, "wie ein Wort, ein Schlüsselwort, dessen Zeichen überall in dem Lied zu finden sind und es gänzlich determinieren möchten."[3]
Das Hauptmotiv der Faustkantate aber, jenes "'Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ'"[4], wird zum Symbol der Leverkühnschen Reihentechnik. Auch in der Kantate hat das Esmeraldamotiv noch leitmotivische Bedeutung: "überall da nämlich, wo von der Verschreibung und Versprechung, dem Blut-Rezeß, nur immer die Rede ist."[5]
Merkwürdig genug: der thematische Bezugspunkt des musikalischen Systems bleibt der Teufelspakt, bleibt der Fluch der Zweideutigkeit, bleibt die Prädestination zur Hölle. Leverkühn, der sich in der Technik des strengen Satzes "durch selbstbereiteten Ordnungszwang"[6] an das in reiner Willkür gesetzte System bindet, stellt der Totalität der Hölle eine musikalische Totalität - die er in Freiheit geschaffen hat - gegenüber.
In diesem Akt künstlerischer Objektivierung der Existenz transzendiert Leverkühn - wenn auch nur in Form einer künstlerischen Paradoxie - die Determination zur Hölle.
Der Kausalität existentieller Verzweiflung tritt die Kausalität eines in Freiheit gesetzten Systems gegenüber, das, obgleich es in der Hölle erbaut ist, eine neue Freiheit konstituiert.
Es bedarf einer großen Behutsamkeit gegen den Text des Romans, damit die angedeutete Transzendenz der Hölle in der Interpretation nicht als ein 'vaticinium ex eventu' erscheint, das die in der Schwebe gehaltenen Intentionen des "Doktor Faustus" in platter Vordergründigkeit zerstört. Wir wollen

---

[1] DF S.255 [2] DF S.255 [3] DF S.255
[4] DF S.648 [5] ebd. [6] DF S.257

uns im folgenden auf die Aussagen über das Spätwerk Leverkühns stützen.
Das abgründige Geheimnis der Reihentechnik des "Doktor Faustus" liegt in der absoluten Stimmigkeit der Ton - und Klangkombinationen gegeneinander . Diese Stimmigkeit aber zielt auf systematische Zweideutigkeit, in der die entgegengesetzten Klänge in einer dämonischen Identität zusammenfallen -.
Das "tiefste Geheimnis "[1] der Musik Adrians ist jene "Identität". Sie bezieht sich - und darin verbirgt sich ein Akt der Hoffnung mitten in der Hoffnungslosigkeit - nicht nur auf das musikalische Material - sondern ebenso auf die musikalische Thematik.
Leverkühn nimmt den Fluch der Zweideutigkeit in letzter Zugeständnislosigkeit auf sich, indem er die Hölle selbst zum Gegenstand seiner Musik macht.
Das "Gelächter"[2], das hinter den Mauern der Hölle als "Höllengejauchz und Schandgetriller"[3] laut wird, gibt den musikalischen Stoff der Apokalypse ab. In dem "sardonischen Gaudium Gehennas, dieser aus Johlen, Kläffen, Kreischen, Meckern, Röhren, Heulen und Wiehern schauderhaft gemischten Salve von Hohn - und Triumphgelächter der Hölle"[4] geht das Erleiden der Hölle thematisch als "Windsbraut infernalischer Lachlust"[5] in das Werk ein. Aber auf diese Weise wird die Hölle an die Zweideutigkeit des Leverkühnschen musikalischen Systems gebunden : das "Höllengelächter" findet sein "Gegenstück" in "einem Stück Sphärenmusik"[6], das "nach seiner musikalischen Substanz das Teufelsgelächter noch einmal"[7] ist.
Die "Transformation"[8] des höllischen Elements in sein extremes Gegenteil, in die Sphärenmusik, wiederholt die Vergleichgültigung zwischen Gut und Böse, die Leverkühn in seinem eigenen Leben erleidet. Doch die Vergleichgültigung zwischen Sphärenmusik und Höllengelächter ist gebunden an das von Leverkühn in Freiheit gesetzte Tonsystem. Die musikalische "Einerleiheit" der Gegensätze ist das Ergebnis eines Aktes der Freiheit, sofern der Komponist sich selbst in die Geschlossenheit seines Systems eingesperrt hat.

---

[1] DF S.502 [2] DF S.328 [3] DF S.327 [4] DF S.502
[5] DF S.502 [6] DF S.502 [7] ebd. [8] ebd.

In einer tieferen Dimension heißt das: Leverkühn nimmt die Hölle auf sich, ohne dabei der Hoffnung Raum zu lassen, sie ließe sich von außen aufsprengen. Mitten aus der Hölle, in dem hoffnungslosen Erleiden ihrer Unentrinnbarkeit wiederholt er in Freiheit den Fluch der Hölle in seinem Werk durch umfassende Organisation seines Materials.[1]
Daß dieser Akt zuletzt in religiösen Dimensionen der Verzweiflung geschieht, wird erst deutlich in der Faustkantate Leverkühns.
Die "substanzielle Identität des Seligsten mit dem Gräßlichsten, die innere Einerleiheit des Engelskinder - Chors mit dem Höllengelächter"[2] wird in der Kantate ausgeweitet in eine "formale Utopie"[3], die "das Gesamtwerk ergreift und es," - wie Zeitblom sagen möchte, "vom Thematischen restlos verzehrt sein läßt."[3] In dem magischen Quadrat der Faustkantate gibt es "keine freie Note mehr"[4]. Hier ist die Thematik der Prädestination zur Hölle eins geworden mit dem Geheimnis der Form selbst. In diesem Werk gibt es "nichts Unthematisches mehr"[5], alles weist sich aus als "Variation eines immer Gleichen ....."[6]: als Variation der Hölle.
Die"Großvariationen entsprechen alle dem Grundthema der Kantate, das aus zwölf Silben und zwölf Tönen besteht.
Die Worte "'Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ'"[7] sind das Zentrum des Gesamtwerkes und zugleich das offenste Selbstbekenntnis des Höllensohnes.
Das Thema "liegt zum Grunde allem, was da klingt, - besser: es liegt als Tonart fast, hinter allem und schafft die Identität des Vielförmigsten, - jene Identität, die zwischen dem kristallenen Engelschor und dem Höllengejohle der 'Apokalypse' waltet, und die nun allumfassend geworden ist: zu einer Formveranstaltung von letzter Rigorosität , die nichts Unthematisches mehr kennt, in der die Ordnung des Materials total wird, ..."[8].

---

[1] vgl. dazu: Theodor W.Adorno, Philosophie der neuen Musik. Tübingen 1949 S.45 "Die totale Rationalität der Musik ist ihre totale Organisation. Durch Organisation möchte die befreite Musik das verlorene Ganze, die verlorene Macht und Verbindlichkeit Beethovens wiederherstellen."

[2] DF S.645 [3] DF S.645 [4] ebd. [5] ebd. [6] ebd.

[7] DF S.646 [8] ebd.

In dieser totalen Ordnung, innerhalb der organisierten Zweideutigkeit aber waltet die Dialektik der Freiheit: innerhalb der formalen Utopie umfassender Vergleichgültigung des "Vielförmigsten" wird "vermöge der Restlosigkeit der Form ..... die Musik als Sprache befreit."[1] Die neue Sprache der Musik aber ist wirklich nur als "Klage des Höllensohns,....."[2] Der Durchbruch aus der Kälte einer vom Formalen verzehrten Musik wird erfahrbar als "Rekonstruktion des Ausdrucks"[3]- in dem Augenblick, in dem die letzte Strenge der Form - das ist die letzte Determination zur Zweideutigkeit - musikalisch verwirklicht ist.

Das "Umschlagen kalkulatorischer Kälte in den expressiven Seelenlaut"[4] ist gebunden an das hoffnungslose Erleiden der Hölle, ist gebunden an den Akt der Verzweiflung, in dem Leverkühn die Hölle freiwillig auf sich nimmt.
Die"Klage ist der Ausdruck selbst"[5], schreibt Zeitblom und rührt damit an das innerste Geheimnis der Musik des "Doktor Faustus" : In der Klage hat Leverkühn in einem ganz neuen Sinne mitten in der Hölle teil am Sein. Die Klage hebt die Hölle nicht auf, aber in ihr vollzieht sich der "Umschlag von strengster Gebundenheit zur freien Sprache des Affekts"[6], in ihr verwirklicht sich die Freiheit, die mitten in der Gebundenheit als deren Transzendenz erfahrbar wird: denn "innerhalb ihrer vollkommensten Strenge"[7] befreit sich die Komposition zum Ausdruck, sie ist in "äusserster Kalkulation"[8] als Klage "zugleich rein expressiv."[8]
Die absolute Gleichzeitigkeit von absoluter Formenstrenge und klagender Mitteilung läßt die "letzte Verzweiflung"[9], die Verzweiflung der Hölle , laut werden.
Die Klage bedient sich formal der Mittel der Hölle, aber gerade dadurch transzendiert sie die Hölle, weil "im Lautwerden"[10] der Verzweiflung die Negation der Negation schon als ein Akt paradoxer Bejahung verborgen ist.[11]

---

[1] DF S.646/7 [2] DF S.643 [3] ebd. [4] ebd. [5] DF S.644
[6] ebd. [7] DF S.647 [8] ebd. [9] DF S.650 [10] DF S.651

[11] vgl. dazu Paul Böckmann, Die Bedeutung Nietzsches für die Situation der modernen Literatur. DVS Jg.27(1953) H I S.77 ff
" Die Klage wird zum Zeichen der Grenzerfahrung in dem sich selbst überlassenen Leben und deutet auf eine mögliche Wiederherstellung des Humanen." ebd.S.100

Thomas Mann hat durch die Einführung der "Echo-Wirkung "[1] in der Faustkantate die hintergründige Dialektik der Seinsbejahung angedeutet. Das Echo ist, so schreibt Zeitblom, durch "seine Enthüllung a l s Naturlaut, ... wesentlich Klage."[2] Die Einsamkeit des Höllensohnes teilt sich im Naturlaut mit. Und diese paradoxe Mitteilung repräsentiert eine neue Partizipation des Klagenden am Sein.[3]
Die Hölle wird sich in der Klage selbst zum Gegenstand und gerade in dieser Vergegenständlichung liegt - wenn auch nur im Rahmen einer Paradoxie - die Transzendenz der Hölle beschlossen.
Ein sinfonischer Adagiosatz beschließt die Faustkantate. Nach einem "Höllengalopp"[4] geht der Klagechor in Instrumentalmusik über -"es ist", schreibt Zeitblom, "gleichsam der umgekehrte Weg des Liedes an die Freude, das kongeniale Negativ jenes Übergangs der Symphonie in den Vokal-Jubel, es ist die Zurücknahme ..."[5] Sie aber gilt nicht allein dem Humanen, sie ist mehr als jenes "'Ach, es soll nicht sein'"[6], das Adrian beim Tode des Kindes Echo spricht. Die letzte Intention dieses "'Liedes an die Trauer'"[7] ist die Zurücknahme der Hölle. Die radikale Verneinung schließt die Negation der Negation - die Zurücknahme der Hölle - auf paradoxe Weise ein: in der Klage des Tonwerks verwirklicht sich dieser in Gedanken nicht nachvollziehbare Akt: "Dann ist nichts mehr, - Schweigen und Nacht. Aber der nachschwingend im Schweigen hängende Ton, der nicht mehr ist, dem nur die Seele noch nachlauscht, und der Ausklang der Trauer war, ist es nicht mehr, wandelt den Sinn, steht als ein Licht in der Nacht."[8]

---

[1] DF S.644 [2] ebd.

[3] vgl.dazu Altenberg a.a.O.S.293 "Zugleich erweist sich über das Imitatorische hinaus das Echo als eine besondere Form der Variationen, als eine Veränderung durch Transzendenz. ..... Die Klage verwandelt sich in einen Ausdruck der Natur."

[4] DF S.649 [5] ebd. [6] ebd. vgl.S.634

[7] DF S.649 [8] DF S.651 vgl.dazu:Entstehung S.194 f

3. Das Problem der Zeit im Sein der Verschlossenheit

a. Die Langeweile als Zeitleere

Wir haben in den vorausgehenden Kapiteln die Gründe für die hermetische Abgeschlossenheit, in der Leverkühn sich vorfindet, eingehend erörtert. Es ist schon deutlich geworden, daß in der sterilen Atmosphäre, in der Leverkühn lebt, ein lebendiges Geschichtsbewußtsein nicht mehr möglich sein kann. Die skeptische Distanz zur erfahrbaren Wirklichkeit, die Entlarvung der Verlogenheit kultureller Sicherheit drängt Leverkühn in die radikale Isolierung aus jeder verbindlichen Partizipation am Sein der Mitwelt.
Thomas Mann hat im Motiv der Langeweile, das eng mit dem der dämonischen Kälte und Krankheit verflochten ist, die existentielle Verschlossenheit Leverkühns verdichtet. Die verzweifelte Gleichgültigkeit gegen die Tradition und die Sterilität gegen menschliches Mitsein findet ihren Ausdruck im Bewußtsein der Langeweile: als einem Ausdruck dämonisierten Seins. Die kulturelle Krise einer zu Ende gegangenen Epoche, deren Übereinkünfte das verschlossene Ich nicht mehr teilen kann, treibt Leverkühn in die skeptische Negation des Gelangweilten. Daß wir das Phänomen der Langeweile als einen Beitrag zum Problem der Zeit im "Doktor Faustus" behandeln wollen, bedarf einer klärenden Vorbemerkung.
Die Verklammerung von Leverkühns persönlicher Geschichtslosigkeit mit der verzweifelten Agonie der Kunst seiner Gegenwart, in der die "Produktion auszugehen "[1] droht, leistet im Roman die Aussagbarkeit der Vorstellung vom Ende, von der Zurücknahme der Geschichte überhaupt. Die Entwicklungslosigkeit, die in Leverkühns Spätwerk als Variation zur Darstellung kommt, ist im subjektiven Bereich als Erfahrung der Langeweile vorgebildet. Die ins Negativ dämonisch verkehrte Teleologie des Leverkühnschen Daseins repräsentiert den Untergang einer ganzen Epoche. Wenn nun im folgenden das Motiv der Langeweile im "Doktor Faustus" wesentlich als Verneinung interpretiert wird, so steht dahinter immer der Gedanke an die Geschichtslosigkeit des Leverkühnschen Seins.

---

[1] DF S.318

Das "'Noli me tangere'"[1], das, wie Zeitblom sich ausdrückt, ein Wesensmerkmal Leverkühns ist, macht das Bewußtsein der Langeweile nach außen hin sichtbar. Wenn Zeitblom Adrian als einen Menschen der "Distanzierung", der, "'Abneigung'" und des "Ausweichens" beschreibt, so deutet er damit eine innere Konstellation an, die aus der Perspektive Leverkühns Langeweile heißt.

Schon das Kind Adrian kennt die Langeweile als die Erfahrung der Distanzierung, als das Erleiden einer von ihm selbst nicht erst geschaffenen Immunität, die insgeheim auf das Gebot der "Lebenskälte" hinzielt. Von Anfang an ist es die Perspektive der Zweideutigkeit - die Perspektive der Hölle -, die in Adrian das Gefühl der Langeweile erzeugt. "Meines Freundes Gaben...", formuliert Zeitblom, "maßen sich an Werten, deren Relativität ihm offen zu liegen schien, ohne daß eine Bezugsmöglichkeit sichtbar gewesen wäre, die sie als Werte herabgesetzt hätte."[2] Die Hintergehbarkeit der Wertordnungen, die Leverkühn sehr früh durchschaut, macht ihn hellhörig für die perspektivische Bedingtheit jeder sicher formulierten Wahrheit. Die Gebärde "ironischer Geringschätzung"[3], mit der Adrian in seiner Schulzeit dem Lehrstoff - mit Ausnahme der mathematischen Disziplin - begegnet, deutet den Mut zu absoluter Negativität an, in der Leverkühn als erwachsener Mann den Übereinkünften der bürgerlichen Kultur gegenübertritt. Das Bewußtwerden des existentiellen Desengagements gegenüber der begegnenden Wirklichkeit macht die Erfahrung der Langeweile aus.

Daß sie aber eine Gabe des Teufels ist, daß sie die Grunderfahrung des zur Hölle bestimmten Daseins bildet, spricht Leverkühn selbst aus, wenn er über die Langeweile bekennt, daß sie "das kälteste Ding von der Welt"[4] sei. Die Kälte aber ist, wie wir schon sahen, die Grundbedingung des Teufelspaktes. Wenn es nun im Teufelsgespräch heißt: "Dein Leben soll kalt sein - "[5], so ist damit zugleich gesagt: 'Dein Leben soll unter dem Fluch der Langeweile stehen.'

---

[1] DF S.294 [2] DF S.63/4 [3] DF S.64
[4] DF S.175 [5] DF S.332

In dem Brief Leverkühns, der Kretzschmar die teuflischen Bewandtnisse der Existenz des Höllensohnes andeutet, wird ausdrücklich formuliert, daß Kälte und Langeweile eng zusammengehören. Leverkühn schreibt, er sei zu klug,"als daß Blut und Sinn sich um eines Gegenstandes willen und durch die Bemühung um ihn je recht hätten erwärmen sollen."[1] Der Brief berichtet dann von der kalten Langeweile, die der Schüler Adrian schon während des Unterichts empfunden hat. Das Bekenntnis zu Langeweile, Negation und Überdruß schließt das Bekenntnis zur Hölle ein. Wenn der Teufel dem "Doktor Faustus" die rhetorische Frage stellt, ob bei ihm Kälte denn nicht vorgebildet sei[2], so spielt er damit zugleich auf die Erfahrung der Langeweile, auf das abgründig wirksame Desengagement an.
"Kalt wollen wir dich", sagt der Teufel, "daß kaum die Flammen der Produktion heiß genug sein sollen, dich darin zu wärmen. In sie wirst du flüchten aus deiner Lebenskälte ...'"[3].
Die Flucht Leverkühns in die Musik ist von Anfang an auch zugleich die Flucht vor der Langeweile. In staunenswerter Weise verbindet Thomas Mann das Motiv der Kälte mit dem der Langeweile.
"Ich langweile mich", sagt der fünfzehnjährige Adrian zu Zeitblom, der ihn bei den ersten Experimenten am Harmonium ertappt. "Wenn ich mich langweile", fährt Adrian fort, "bastle und stümpere ich hier zuweilen herum."[4] Die autodidaktische Bemühung um die Geheimnisse der Musik steht von Anfang an im Zeichen der kalten Langeweile. Die musikalischen Experimente sind die Antwort auf die kalte Langeweile.
Doch Leverkühn weiß, daß er ihr selbst in der Musik nicht entkommt. "Aber mit einer Art von Schrecken vor sich selber sehe er es kommen," schreibt er an Kretzschmar, "daß er auch von dieser Disziplin, wenn er sie zu der seinen mache, sich ihr verschwöre,..... sich an ihr langweilen, der Sache so müd und satt sein werde,als wenn er's mit eisernen Kochlöffeln gegessen."[5]

Da die Erfahrung der Langeweile der vom Teufel geforderten "Absage "[6] an das Lebendige entspricht, muß notwendig ihr Fluch

---

[1] DF S.174 [2] DF S.332 [3] DF S.332
[4] DF S.65 [5] DF S.174 [6] DF S.331

als existentielles Desengagement ins Bewußtsein treten. Leverkühn, der vonsich selbst sagt, daß er als Musiker "zum Liebhaber und zum Geliebten der Welt" nicht "tauge"[1], da er zu kalt dazu sei, bekennt, daß sein musikalisches Engagement im Zeichen der "Abstinenz"[2] stehen müsse. Da er den Verabredungscharakter "auch des genialen Kunstwerks"[3] durchschaut, muß er, um dem Gebot der Hölle zu entsprechen, die Musik im Lichte der Lebenskälte betrachten.
Kretzschmar aber - ein 'instrumentum diaboli' - deutet Leverkühns Langeweile als "Ausdruck" eines "kollektiven Gefühls für die historische Verbrauchtheit und Ausgeschöpftheit der Kunstmittel,...."[4]. Er mißt Leverkühns kalter Langeweile eine über das subjektive Empfinden hinausreichende Bedeutung bei, da er glaubt, die private Langeweile des "Doktor Faustus" sei "die Maske", unter der "Lebens - und Fortschrittswille der Kunst"[5] sich verberge. Das Erleiden der "intellektuellen Gelangweiltheit"[6] steht - aus der versucherischen Perspektive des Stotterers - unter positivem Vorzeichen. Da sich aber für Leverkühn in der Langeweile die absolute Negativität der Hölle anzeigt, bedeutet ihre von außen proklamierte Positivität nur eine trügerisch - ironische Beruhigung. Für den "Doktor Faustus" ist die Langeweile als ein konstruktiv kritisches Organ bedeutungslos, da sie, wie er weiß, auf die Zurücknahme des Humanen überhaupt hinzielt.

Thomas Mann hat das Motiv der Langeweile sehr eng mit dem der Leverkühnschen Krankheit verbunden. Beide Motive bilden eine Sinneinheit und leisten im Roman die metaphorische Verflechtung der Langeweile mit dem Paktmotiv.
Leverkühn versteht seine Kopfschmerzen - das spürbare Indiz der Hölle - als eine Folgeerscheinung der kalten Langeweile. Er schreibt an Kretzschmar: "' - das Hauptweh kam nie von Ermüdung durch Mühe, es kam von Überdruß, von kalter Langeweile,.."[7]
Wir greifen einige Textstellen des Romans heraus, an denen wir beispielhaft verdeutlichen können, daß Leverkühns Kopfschmerzen eine Reaktion auf die Erfahrung der Langeweile, ein

---

[1] DF S.177 [2] DF S.178 [3] DF S.178 [4] DF S.181
[5] DF S.181 [6] ebd. [7] DF S175

Verweis auf das Gebot absoluter Negativität und "Lebenskälte" sind.
Leverkühn nimmt teil an der Aufführung des Violinkonzertes, das er für Schwerdtfeger geschrieben hat und das, wie er selbst weiß, "etwas Verbindliches, Kondeszendierendes"[1] - und damit etwas von Paktes wegen Verbotenes - hat. Zeitblom schließt den Bericht über die Aufführung mit den beziehungsreichen Worten: "Die Nachfeier war kurz, da Adrian Kopfschmerzen hatte."[2] Die Verbindlichkeit des Konzertes verstößt gegen das Gebot der "Lebenskälte", und zugleich bedient es sich jener verbrauchten Kunstmittel, die Leverkühn nur im Bewußtsein der "intellektuellen Gelangweiltheit" aufgegriffen hat, da sie dem "Kanon des Verbotenen, des Sichverbietenden"[3] angehören, das im Teufelsgespräch als das Unzulässige analysiert wird. Adrians Kopfschmerzen bei der Nachfeier der Konzertaufführung zeigen verschlüsselt die Langeweile und zugleich die Gegenwart des Teufels an.
Schwerdtfegers vertrauliche Gegenwart, die allein schon gegen den Teufelspakt verstößt, bewirkt bei Leverkühn einmal "so schwere Kopfschmerzen"[4], daß er sich in die dunkle Abtsstube zurückziehen muß. Im "Schonungsdunkel"[5] des Raumes ist Schwerdtfeger der Zutritt in die Sphäre des Verschlossenen verwehrt. Die Kopfschmerzen des Gelangweilten versperren ihm gleichsam den Weg und setzen die Grenze zwischen dem Leidenden und der zudringlichen Außenwelt. Die Kälte der Hölle wird in den Kopfschmerzen spürbar, sie verweisen insgeheim auf die Gegenwart des Teufels.
In dem Gespräch, das Leverkühn mit Zeitblom über den "strengen Satz" führt, stellen sich bei Adrian so starke Kopfschmerzen ein, daß er "bis zur Schwerverständlichkeit leise und zwischen den Zähnen"[6] sprechen muß. Daß der Teufel bei diesem Gespräch dabei ist, wird ganz besonders deutlich, da Leverkühns Migräne offenbar in dem Augenblick an Heftigkeit zunimmt, als er über seine Komposition "' O lieb Mädel '"[7] - über die Begegnung mit

---

[1] DF S.524 [2] ebd. [3] DF S.319 [4] DF S.463
[5] DF S.463 [6] DF S.255 [7] DF S.255

Esmeralda, über die Vertonung des Teufelspaktes - spricht.
Da der "strenge Satz" des "Doktor Faustus" aber die Zweideutigkeit der Höllenperspektive in der Einheit von "Vernunft und Magie"[1] in Töne umsetzt, ist es von einer abgründigen Folgerichtigkeit, daß Leverkühn, als er von dieser Einheit spricht, unter starken Kopfschmerzen leidet.
Sie sind das körperliche Gespür für die absolute Negativität des Höllendaseins, für die entschiedene Zurücknahme jeder Bindung an die musikalische Tradition und damit für die Langeweile, die Leverkühn angesichts der Tradition erleidet.
Die Erfahrung der Leere, die mit dem Gefühl der Langeweile verbunden ist, verschließt Leverkühn vor der Welt und kettet ihn an die Bedingungen des Teufelspaktes.

---

[1] DF S.259

b. Die Aufhebung der Zeit

Sein als teleologische Geschichtlichkeit ist für Adrian Leverkühn nicht erfahrbar. Die Negativität seines verschlossenen Daseins orientiert sich in eigentümlicher Folgerichtigkeit an der Aufhebung geschichtlichen Seins. Leverkühns Dasein ist ein Aufhören, nicht ein Werden. Innerhalb des Aufhörens ist für ihn nur die Variation des noch Seienden eine auf Widerruf zugestandene Möglichkeit. In der Verschlossenheit der Hölle erfährt der Gedanke der Entwicklung seine spottende Verkehrung in die Variationen.
Selbst der "Rahmen"[1], die äußere Situation in Leverkühns Dasein bleibt in all ihren Wandlungen Variation - Verweis auf die innere Geschichtslosigkeit des dämonischen Ich. Zeitblom schreibt dazu: "Der landschaftlich - häusliche Rahmen, in den Adrian später, als reifer Mann, sein Leben stellte,.... stand zu demjenigen seiner Kindheit in der seltsamsten Ähnlichkeits -und Wiederholungsbeziehung, anders gesagt: der Schauplatz seiner späteren Tage war eine kuriose Nachahmung desjenigen seiner Frühzeit".[2] Der Szenenwechsel ist Variation, der innere Ereignisraum bleibt für Leverkühn der gleiche: die Hölle des Teufels - mönches.
Der Teufel nennt die Sanduhr als das gemäße Symbol für die Art von Geschichtlichkeit, die Leverkühn zukommt. In diesem Bild verdichtet sich die negative Verkehrung jeder teleologischen Bewegung des Seins. Anfang und Ende einer mit der Sanduhr bemessenen Geschichtlichkeit sind im voraus festgesetzt. Das Wesen der Sanduhrzeit folgt in unheimlicher Folgerichtigkeit dem Gesetz des Aufhörens. Der Teufel nennt im Gespräch mit Leverkühn das Aufhören als "das hauptsächliche Charakteristikum"[3] der Hölle. Eine ins Negative verkehrte Teleologie, deren inneres Gesetz der Kausalität der Vernichtung folgt. "Überall, wo das Stundglas gestellt und Zeit gegeben ist, unausdenkbare, aber befristete Zeit und ein gesetzes Ende, da sind wir wohl auf dem Plan,....."[4] so formuliert der Teufel, und Leverkühn nimmt das Bild der Sanduhr in seiner Beichtrede noch einmal auf, wenn er sagt, daß er in des Teufels "Hände und Gewaltsam fallen, wann das Glas ausgeronnen und die Zeit, so seine Ware ist, zum

---

[1] DF S.39 [2] ebd. [3] DF S.326
[4] DF S.306 [5] DF S.658

Ende gelaufen.'"[1] Dieses Ende ist der Zielpunkt in dem umfassenden Prozeß der "Zurücknahme"[2], der im Bild des rinnenden Sandes[3] aufs genaueste wiedergegeben ist. Der Gedanke der hermetischen Abgeschlossenheit, in der dieser Prozeß sich vollzieht, ist ebenso im Gleichnis der Sanduhr enthalten.
Blenden wir nun das Gesagte ein und betrachten Leverkühns Verhältnis zum Problem der Zeit innerhalb seines musikalischen Werkes. Von dem 'hermetischen Laboratorium' der Komposition haben wir schon gesprochen. Diese von Leverkühn nur zum Scheine nebenbei formulierte Definition der Musik gewinnt im Rahmen seiner musiktheoretischen Überlegungen ungeheueres Gewicht.
Die Abrechnung Leverkühns mit der Tradition läuft in der Vorstellung des Laboratoriums wie in einem Knotenpunkt zusammen. Die hermetische Abgeschlossenheit des Ich entspricht der hermetischen Abgeschlossenheit des musikalischen Werkes.
Auch hier wird die Zeit zum Problem, sie ist nicht mehr erfahrbar. Die Absage an die musikalische Zeit ist das Ergebnis von Leverkühns skeptischer Auseinandersetzung mit der Tradition musikalischer Ausdrucksformen.
Die Formen dieser Absage an die musikalische Zeit - die im folgenden immer zugleich Traditionsgläubigkeit und das freie Nacheinander von Tönen bedeutet - sind in hohem Maße kompliziert. Das Ergebnis der Absage ist ein musikalisches Werk, in dem die Elemente der Tradition an ein nihilistisches System des Musikalischen funktionalisiert und damit steril gemacht werden.

Die musikalische Parodie - als das Spiel eines "aristokratischen Nihilismus"[4], in dem, wie Leverkühn meint, "mit Formen" gespielt wird,"aus denen, wie man weiß, das Leben geschwunden ..." - ist die letzte Station vor der nihilistischen Zurücknahme der musikalischen Wirklichkeit überhaupt. Leverkühnaber geht es um mehr Er leistet die Anverwandlung der musikalischen Elemente der Tradition an ein Werk, das Geschichtlichkeit nur als deren Verneinung, deren Zurücknahme kennt. Die existentielle Situation der Geschichtslosigkeit schlägt sich ins Objektive nieder: als musikalisches Werk.

---

[1] DF S.658 [2] vgl. DF S.634,649 [3] DF S.303
[4] DF S.322 [5] ebd.

Eine Produktivität, die die Elemente ihres Stoffes als eine in Wahrheit nicht mehr verfügbare Wirklichkeit aufgreift, muß notwendig darauf hinzielen, sich selbst zurückzunehmen. "Droht nicht die Produktion auszugehen?"[1], fragt der Teufel und trifft damit den Kern der Infragestellung der Kunst.
Die Zeit als"der Raum des musikalischen Werkes"[2] ist für Leverkühn noch verfügbar als Unzeit, als Teufelsware. [3]
Sofern im dämonischen Werk des "Doktor Faustus" Zeitlichkeit zur Darstellung kommt, so ist es jene sterile Zeit des Stundenglases. Da aber für Leverkühn Werk ohne Zeit nicht denkbar ist, kann er, der Zeit nur als negativierte Teleogie kennt, sagen, daß "man zu großem Fürnehmen und Werk niemands sonst kann brauchen und haben denn Ihn.'"[4] Nämlich den Teufel, der das "Teufelswerk"[5] in der dämonisierten "Zeit, so seine Ware ist,"[6] ermöglicht. Die "zeitliche Ausbreitung, die Lebensform des Werkes"[7] ist der existentiellen Situation des dämonisch Schaffenden nicht mehr gemäß. Leverkühns Werk "verschmäht die Ausdehnung in der Zeit"[8], es ist zuinnerst statisch. "Werk, Zeit und Schein," sagt der Teufel, "sie sind eins, zusammen verfallen sie der Kritik."[9] Sofern Zeitlichkeit ein Element der Leverkühnschen Musik wird, trägt sie als Variation den Charakter negativer Zeit.

Die Elemente der musikalischen Tradition, die Teil eines Werkes sind, in dem die Variation vorherrscht, werden der dämonischen Zeit eingeschmolzen. Das will sagen, es geht im Werk Leverkühns nur noch um Organisation vorbestimmten Materials, um die Modifizierung von sterilen Tonkombinationen.
Die Teufelszeit, die Leverkühn als Variation in seinem Werk zur Darstellung bringt, enthält die Elemente der Tradition, auf die er immer wieder zurückgreift.
Das Problem des kompositionellen Rückgriffs auf musikalische Elemente früherer Epochen steht im größeren Zusammenhang der Infragestellung musikalischer Zeit überhaupt.

---

[1] DF S318 [2] DF S.320 [3] vgl. DF S.658
[4] DF S.659 [5] ebd. [6] DF S.658
[7] DF S.321 [8] DF S.320 [9] DF S.321

Anna Hellersberg-Wendriner meint, daß es sich bei Leverkühns Wiederaufnahme früherer musikalischer Elemente nur um ein Komponieren handeln könne, in dem "die Substanz übernommener geistiger Bestände vernichtet wird durch die Art ihrer kompositionellen Verwendung. Das W i e vertilgt das W a s , die Variation des Inhalts verschlingt den Inhalt, die Form löst den Gehalt auf."[1] Das ist einerseits richtig. Dieses formalistische Urteil ist aber dem Problem der Regression im "Doktor Faustus" nicht ganz recht geworden. Es muß noch grundsätzlicher angefaßt werden: nicht die Art der kompositionellen Verwendung bedingt die Zerstörung der tradierten musikalischen Substanz, nicht also die Form der Leverkühnschen Werke ist verantwortlich zu machen. Es geht vielmehr darum, daß die übernommenen Bestände der Tradition als eine lebendige geistige Möglichkeit nicht mehr nachvollzogen werden können. Die geistige Situation Leverkühns hat den Charakter der Isolierung aus den Rücksicherungen der Geschichte. Die Funktionalisierung der übererbten geistigen Bestände an ein zuinnerst geschichtsloses Werk trägt die Züge des Scheiterns am Gedanken der Geschichtlichkeit. Die Elemente der Tradition werden zu etwas ganz anderem als sie ehedem waren.

Die Grundlagen der modernen Musik sind völlig andere als die der Vergangenheit. Darum muß, sobald die Elemente der Vergangenheit in die Moderne eingehen, mit ihnen eine Änderung vor sich gehen. Ihre Integration bedeutet aber für Leverkühn nicht, wie Hellersberg-Wendriner meint, eine willkürliche Vernichtung der Substanz.

Das wird deutlich, wenn man die "Idee des Elementaren"[2] in Leverkühns Musikphilosophie aus seiner eigenen Perspektive betrachtet. Der Versuch, auf die Uranfänge der Musik zurückzugehen und ihre elementaren Bausteine als eine Wirklichkeit zu betrachten, die-unabhängig von der jeweiligen geistigen Situation der Geschichte - sich gleichbleiben, zeugt von dem vergeblichen Unterfangen, Geschichte zu aktualisieren, ohne daß der Komponist sich dabei den konventionellen Übereinkünften vergangener Epochen zu fügen hat.

---

[1] Hellersberg-Wendriner a.a.O.S.139

[2] DF S.86

Die "Idee des Elementaren"[1] in der Musik wird Leverkühn in einem der Vorträge seines Musiklehrers Kretzschmar nahegebracht, und die dort aufgerollten Probleme entdeckt er als die ureigenen. Kretzschmars Grundgedanke ist folgender: Die Musikgeschichte zeigt, wie die Musik immer dazu neigt, "ihrer anfänglichsten Zustände pietätvoll zu gedenken und.... ihre Elemente zu zelebrieren. "[2] Die Neigung der Musik, "ins Elementare zurückzutauchen"[3], rührt aus ihrer Fähigkeit her, "daß sie jeden Augenblick imstande"ist,"von vorn zu beginnen, aus dem Nichts, bar jeder Kenntnis ihrer schon durchlaufenen Kulturgeschichte, ... sich neu zu entdecken und wieder zu erzeugen"[4]. Die Musik kann sich aus ihrer Verankerung in der Tradition lösen, sie kann sich aus den historischen Bedingungen formaler Prinzipien befreien, ohne ihre Substanz - die Grund - elemente - damit zu verraten. Die Elemente der Musik als Gleichnis der "einfachsten Bausteine"[5] der Welt können jederzeit in eine uranfänglich neue Kombination gebracht werden, die eine musikalische Wirklichkeit erstehen läßt, die ohne vordergründige Beziehung zur musikalischen Tradition ihre Gültigkeit in sich selbst hat.

Die Reduktion der Bedeutung der "anfänglichsten Zustände" der Musik auf die Wiedergabe und Darstellung der einfachsten Grundstrukturen der musikalischen Wirklichkeit entbindet den Komponisten aus dem Gehorsam gegen die Regeln der Konvention. Die Verneinung ihrer Verbindlichkeit verlegt somit für Leverkühn den Ton der Betrachtung auf die Substanz des Musikalischen selbst, auf seine Elemente und deren Kombination . Der Gedanke, der hinter dieser Reflexion über die Wiederverwendung uranfänglicher Tonkombination entsteht, ist die Einsicht in die Erschöpfbarkeit der konventionellen musikalischen Formen des 19.Jahrhunderts, die sich als Fiktion und Schein erweisen. Die "Vereinigung des Ältesten mit dem Neuesten"[6], die vor allem das Spätwerk Leverkühns charakterisiert, ist, wie Zeitblom meint, der "Weg um die Kugel, ... in dem .... Vergangenheit

---

[1] DF S.86 [2] DF S.86/7 [3] DF S.87
[4] ebd. [5] ebd, [6] DF S.499

und Zukunft eins"[1] werden können. Die Gleichzeitigkeitswirkung von Uranfänglichem und gegenwärtiger Notwendigkeit steht aber im Zeichen der Sterilität, da Leverkühn der innere Zugang zu den Uranfängen der Musik nicht mehr verfügbar ist.[2] Von hier aus stellt sich die Frage, ob nicht die Einschmelzung des Frühesten in das Neue "Ästhetizismus und Barbarei"[3] sei, ein intellektuelles Spiel, das gekonnt, aber nicht gemußt ist.
Die Antwort wird im Roman selbst angedeutet. Die Abgeschlossenheit des hermetischen Laboratoriums der Leverkühnschen Musik, in dem die Einschmelzung der uranfänglichen Elemente geschieht, ist, wie wir schon sagten, die Objektivierung der existentiellen Kälte Leverkühns, die als "Seelenlosigkeit"[4] erscheint.
Im Roman selbst wird die Möglichkeit eingeräumt, daß die Anverwandlung historischen Materials für die hermetisch abgeschlossene musikalische Wirklichkeit Leverkühns "eine inständige Bitte um Seele"[5] ist. Eine Ausdrucksform des Geistes also, die in ihrem Doppelsinn verstanden werden muß. Sie ist zwar Absage an den "Lebensgrund"[6] des übernommenen Materials, doch zielt diese Absage auf ihre eigene Transzendenz als Klage, in der das "Umschlagen kalkulatorischer Kälte in den expressiven Seelenlaut"[7] schon enthalten ist. Bei der Integration der uranfänglichen Elemente der Musik liegt der Ton insofern nur scheinbar auf der Kritik der spezifischen Konventionen des 19.Jahrhunderts.
Leverkühn sucht in der Musikgeschichte nach einem Geist, der ihm die Legitimität seiner Spekulation zu garantieren vermöchte. In Beethoven findet er den Repräsentanten einer Umbruchszeit, in der - in Analogie zur Gegenwart Leverkühns - die Frage nach der Verbindlichkeit der überkommenen Konvention so dringlich wie unumgänlich war. Auch Beethovenist isoliert gegenüber dem Kanon der musikalischen Übereinkünfte seiner Epoche. Er leistet als

---

[1] DF S.494

[2] Der Akt mythischer "Vergegenwärtigung" (AdG S.515) geschichtlichen Seins, wie er in der Gestalt des Joseph noch zelebriert werden kann, wird im "Doktor Faustus" in sein dämonisches Negativ verkehrt. Der Gedanke der Gleichzeitigkeit alles Seienden hat im "Doktor Faustus" seine mythische Lebensgläubigkeit eingebüßt.

[3] DF S.495 [4] DF S.501 [5] ebd. [6] DF S.662 [7] DF S.643

isoliertes Ich die Einschmelzung der Konvention in die subjektive Notwendigkeit der Produktivität.
Die Besinnung auf Beethovens Verhältnis zur Tradition, auf seine Manipulationen mit den konventionell gegebenen Kunstmitteln geschieht im "Doktor Faustus" daher nicht von ungefähr. Gilt doch Leverkühn als der große Einzelne, der die Probleme der Umbruchszeit zwischen Klassik und Romantik bis in ihre letzten Konsequenzen durchdenkt. Deshalb wird Beethoven im Roman auch als der Spätling betrachtet, der das Kommende vorwegnimmt durch die Technik, in der er mit dem traditionell Gegebenen umgeht. Wir ziehen zwei Stellen aus dem Roman heran, in denen das deutlich wird.
Kretzschmar beschreibt in seinem Vortrag über Beethovens opus 111 das dialektische Verhältnis Beethovens zu Konvention und Subjektivität. Die Dialektik seiner Produktivität erhebt Leverkühn im Gespräch über den strengen Satz zum Prinzip. Die Wurzeln Leverkühnscher Musiktheorie finden wir in Kretzschmars Ausführungen über Beethoven. Sein "Künstlertum" habe - so heißt es dort - "sich selbst überwachsen", es sei "aus den wohnlichen Regionen der Überlieferung .... in Sphären des ganz und gar nur noch Persönlichen aufgestiegen, ..."[1]. Dieser Subjektivismus der Musik Beethovens ist als der Wille erkennbar, "alles Konventionelle ..... vom persönlichen Ausdruck verzehren zu lassen, es in die subjektive Dynamik einzuschmelzen, ..."[2]. Das "Subjektive und die Konvention" gehen ein neues "Verhältnis, bestimmt zum Tode"[3], ein.
Es manifestiert sich in der beziehungsreich abgründigen Beschreibung des Arietta-Themas im zweiten Satz des opus 111. Hier wird das Ende der Sonate als die Dokumentation der Einerleiheit der Gegensätze beschrieben, die die dämonische Seinsentleertheit des Leverkühnschen Denkens ausmacht, Die Aussage des Arietta-Themas transzendiert sich ins nihilistisch Dämonische: "womit ihr Meister sie segnet und wozu er sie verdammt, in welche Nächte und Überhelligkeiten, Kristallsphären, worin Kälte und Hitze, Ruhe und Ekstase ein und dasselbe sind, er

---

[1] DF S.73 [2] ebd, [3] DF S.74

sie stürzt und erhebt, das mag man wohl weitläufig, ... nennen, ohne es doch damit namhaft zu machen, weil es recht eigentlich namenlos ist; ...."[1]. Die Wirklichkeit der Hölle, ihre Sprachlosigkeit - in der die glühenden Konstruktionen[2] Leverkühns entstehen - ist in dieser Anspielung Kretzschmars verborgen schon enthalten. Die Konvention bleibt bei Beethoven stehen und wird vom Schein "gereinigt": "- zuletzt - wirft immer die Kunst - den Schein der Kunst ab."[3] Das heißt, sie hört auf, Spiel zu sein. Die Melodie "wird statisch, sie wird monoton -"[4], das Subjektive schwindet bei Beethoven mit der Absage an den Schein und nimmt Abschied von sich selbst, indem es Abschied nimmt von der "Sonate überhaupt,.... als überlieferte Kunstform"[5]. Sie hat "ihr Schicksal erfüllt"[6] und hebt sich auf durch die Bereitschaft des Komponisten, dem Scheincharakter der Kunst abzusagen, indem er eine überlieferte Kunstform als überlebt erkennt. Das Verhältnis zum Tode, das Konvention und Subjektivismus in Beethovens letzter Sonate eingehen, bedingt für Leverkühn die Absage an den Schein, die Preisgabe einer zu Ende gebrachten Kunstform: als "Unterbindung der Produktivität."[7]

Der innere Zusammenhang zwischen Kretzschmars Darlegung über Beethovens und Leverkühns Ausführungen über den strengen Satz ist offenkundig. Der gemeinsame Ansatzpunkt ist die Frage nach der Tragfähigkeit der Konvention, ist die Fragwürdigkeit "aller objektiven Verbindlichkeiten"[8] der Tradition selbst, mit denen der produktive Geist in Freiheit spielt. Leverkühn erkennt, daß die konventionellen Kunstmittel verbraucht sind, daß ihre Verbindlichkeit keine objektive Gültigkeit mehr beanspruchen kann. Sie ist, so meint er, "äußerlich auferlegt"[9] und nicht mehr Verfestigung "lebendiger Erfahrungen."[10] Die Konvention aber muß, soll sie nicht zu Schein und Lüge werden, neu mit Sein aufgefüllt werden durch die Spontaneität des Schaffenden, der die Formen der Tradition ins Subjektive "absorbiert und in Freiheit neu erzeugt"[11], das ist: mit neuem Leben anfüllt. Das

---

[1] DF S.75 [2] vgl. DF S.237 [3] DF S.75
[4] ebd. [5] DF S.77 [6] ebd.
[7] DF S.253 [8] ebd. [9] DF S.254
[10] ebd. [11] ebd.

heißt: in Leverkühns Werk werden "die gesiebtesten Ergebnisse europäischer Musikentwicklung"[1] als "freies Baumaterial"[2] verwendet. In dieser Verwendungstechnik allein kann, so hofft Leverkühn, die Tradition wiederbelebt werden.
Ginge er in seiner Gedankenführung nun nicht weiter, so wäre gegen diese Art der Integration des Traditionsgutes der Vorwurf der Sterilität nicht angebracht, Leverkühn aber geht weiter und versperrt sich den Zugang zur Tradition, da seine geistige Situation ihn zwingt, das tradierte Material in ein System aufzunehmen, das im Zeichen der Kälte, im Zeichen der Hölle steht. Leverkühn beruft sich auf Beethoven; aber er versteht ihn falsch. Vermutlich mit Absicht. Beethoven hat in Freiheit das Werk aus sich heraus organisiert, in dem er sich der konventionell gegebenen Mittel bediente, sie dem Subjektiven dienstbar machte, ohne während des Integrationsprozesses - wie das Leverkühn tut - die innere Verbindung zum Ganzen der Tradition zu lösen. Leverkühn erinnert zum Beispiel an die Wiederaufnahme der Variationenform in der Sonate Beethovens. "Die Variation,also etwas Archaisches, ein Residuum, wird zum Mittel spontaner Neuschöpfung der Form."[3] In der Variation, so meint Leverkühn, sei für die Formeln und für den Schein der Konvention kein Raum. Für Beethoven ist die Technik der Variation tatsächlich eine Befreiung aus dem Schein der konventionellen Formen gewesen. Was bei ihm Variation als eine Kunstform war, innerhalb derer die Tradition zu neuem Leben gelangen konnte, muß bei Leverkühn zum Prinzip einer rein formalistischen Beziehung zur Tradition werden, deren Verlebendigung in der Kälte der Hölle gar nicht mehr gelingen kann.
Die Variation wird für den "Doktor Faustus" zum zentralen Gedanken der musikphilosophischen Überlegungen. Leverkühn bedient sich nur rein formal der archaischen Kunstform der Variation. Sie gilt ihm als ein Grundelement der Musik, das "die Einheit des Werkes jeden Augenblick neu, aus Freiheit"[4] erzeugt. Kretzschmar spricht davon, daß die Musik "jeden Augenblick imstande sei, ... aus dem Nichts"[5] zu beginnen, und das heißt: jenseits der

---

[1] DF S.427 [2] ebd. [3] DF S.254
[4] ebd. [5] DF S.87

Tradition. Leverkühn verifiziert diesen Gedanken durch die Erhebung der Variation zum innersten Formprinzip seiner Werke. Sie wird zur "Ableitung eines immer Gleichen"[1] und entwickelt noch "die äußerste Mannigfaltigkeit aus identisch festgehaltenen Materialien."[2] Der Inhalt der Variation aber ist die tödliche Verlassenheit des Ich, das keine Geschichte mehr hat . Das will sagen : der Gegenstand der Variationen ist die Geschichtslosigkeit selbst als "der unverstellte und unverklärte Ausdruck des Leides in seinem realen Augenblick."[3]
Das Musikalische wird reduziert zur rationalen Stimmigkeit der Beziehungen zwischen nur zwölf Tönen, - sie sind Zeichen für die geschichtslose hermetische Abgeschlossenheit des Ich - die durch die Technik der Variationen in ein enges System eingeschlossen sind, in dem für die Spontaneität des Produktiven kein Raum mehr ist. Die bloße Modifizierung von Tonkombinationen verbietet jedes Spiel, jede subjektive Freiheit "durch selbstbereiteten Ordnungszwang."[4] Beethoven hat die Integration des Subjektiven in die traditionell vorgegebene Form der Variation niemals zum Realgrund der Produktivität schlechthin erklärt. Hier trennen sich die Wege Leverkühns und Beethovens. Hier beginnt das historische - wenngleich poetisch sehr fruchtbare - Mißverständnis.
Die"Geschlossenheit"[5] der Musik Leverkühns ist sterile Abgeschlossenheit, in der es keine spielerische Freiheit mehr gibt. "Es ist geschehen um die vorweg und verpflichtend geltenden Konventionen, die die Freiheit des Spiels gewährleisten'" [6], sagt der Teufel zu Leverkühn. Sobald aber das Spiel mit Tönen im Zeichen des Verbotenen steht, gibt es auch im strengen Sinne keine musikalische Zeit mehr."Mit der Negation von Schein und Spiel tendiert Musik zur Erkenntnis"[7], schreibt Adorno , mit dem Thomas Mann während der Niederschrift seines Romans in engem Kontakt stand.
Da es für Leverkühn keine Zeiterfahrung mehr gibt, wird jedes

---

[1] DF S.255 [2] ebd. [3] DF S.321
[4] DF S.257 [5] DF S.256 [6] DF S.322
[7] Theodor W.Adorno, Philosophie der neuen Musik; Tübingen 1949, S.27

in sich geschlossene Werk, das erfüllte musikalische Zeit spielerisch darstellt, zur Lüge.[1]
Die Musik Leverkühns spiegelt das Leiden an dem Verlust der existentiellen Kontinuität, sie spiegelt das Sein der Hölle, in der es keine Zeit mehr gibt. Von hier aus erscheint Leverkühns Variationentechnik als aufrichtiges Bekenntnis zur Geschichtslosigkeit seines Weltverständnisses, als ein Bekenntnis zur Teufelszeit, zur Zeit der Sanduhr, in der er in verzweifelter Wahrhaftigkeit die Vernichtung seines Seins auf sich nimmt. Das "riesenhafte 'Lamento'"[2] der Leverkühnschen Faustkantate "ist recht eigentlich undynamisch, entwicklungslos, ohne Drama, so, wie konzentrische Kreise, die sich vermöge eines ins Wasser geworfenen Steins, einer um den anderen, ins Weite bilden, ohne Drama und immer das Gleiche sind."[3] Die ganze Kantate ist die "Variation eines immer Gleichen", sie ist ein "ungeheueres Variationenwerk der Klage - "[4]. Leverkühns Musik beschwört keinen schönen ästhetischen Schein, sie bemüht sich, zur Erkenntnis der realen Situation des Menschen beizutragen. Daher gibt es für Leverkühn im strengen Sinne kein Werk mehr, da dieses immer den Eindruck einer heilen Geschlossenheit vermittelt. Leverkühn sagt selbst: "' Das Werk! Es ist Trug. Es ist etwas, wovon der Bürger möchte, es gäbe das noch. Es ist gegen die Wahrheit und gegen den Ernst. Echt und ernst ist allein das ganz Kurze, der höchst konsistente musikalische Augenblick .....'"[5].
Der "musikalische Augenblick" aber hat, wie Leverkühn weiter ausführt, die Situation des geschichtslosen Ich zur "Erkenntnis"[6] zu bringen. Die Musik Leverkühns entwirft eine Welt, die die

---

[1] Adorno, dessen Argumentationen über die Problematik der modernen Musik von Thomas Mann zum Teil wörtlich übernommen sind, führt diese Skepsis gegen die Vorstellung einer in sich geschlossenen Kunst als eine in der Zeit sich darstellende Wirklichkeit auf die geistige Situation der Gegenwart zurück, die sich ihrer Substanz so wenig sicher ist, daß ihr nichts verbindlich genug erscheint, "um die Harmonie des selbstgenügsamen Werkes zu garantieren."(Theodor W.Adorno, Philosophie der neuen Musik; Tübingen 1949 S.24)

[2] DF S.645 [3] ebd. [4] ebd. [5] DF S.241

[6] DF S.242 vgl.Adorno, a.a.O.S.39 Die Musik "entwirft das Bild einer Verfassung der Welt, die, zum Guten oder Argen, Geschichte nicht mehr kennt."

Zeit als den Raum der Teleologie verloren hat: eine apokalyptische Welt des Untergangs, es ist die "Zurücknahme"[1] der Zeit und damit die Zurücknahme des Humanen.
Eine Produktivität, die gemäß der geistigen Situation Leverkühns, auf die Zurücknahme der Geschichtlichkeit des Ich und damit auf den Widerruf des Humanen zielt, kann, wie wir schon sagten, die Integration der Elemente einer an das Humane gebundenen Musik nur in äußerster Verzweiflung unternehmen. Im Roman wird diese Situation erhellt in den Berichten Zeitbloms über die dämonische Illumination Leverkühns, die ihm in einem euphorischen Zustand das gewähren, was er wachen Sinnes nicht zu leisten vermag: die Erfahrung des Elementaren. Sie ist eine Station im Prozeß der dämonischen Vernichtung Leverkühns. Geben wir dem Teufel für einen Augenblick das Wort: er weist Leverkühn die verschwiegenen Intentionen seiner Experimente mit den archaischen Beständen der Musik nach: "..... deine Hoffart verlangte es nach dem Elementarischen, und du gedachtest es zu gewinnen in der dir gemäßesten Form, dort, wo's als algebraischer Zauber mit stimmiger Klugheit und Berechnung vermählt und doch zugleich gegen Vernunft und Nüchternheit allzeit kühnlich gerichtet ist."[2] Es folgt die entscheidende Erklärung für Leverkühns elementarische Experimente: "Wußten wir denn aber nicht, daß du zu gescheit und kalt und keusch seiest fürs Element, ... So richteten wirs dir mit Fleiß, daß du uns in die Arme liefst, will sagen: meiner Kleinen, der Esmeralda, und daß du dirs holtest, die Illumination, das Aphrodisiacum des Hirns, nach dem es dich mit Leib und Seel und Geist so gar verzweifelt verlangte."[3] Das will sagen, die dämonisch ins Negative gekehrte Erneuerung der Musik aus den Beständen der Tradition geschieht im Zeichen dämonischer Kälte, geschieht durch die Illuminationen der Sanduhrzeit. Das "Archaische, das Urfrühe,....."[4], das Leverkühn zum Schein erfährt, ist gebunden an die dämonische Vernichtung des Ich, die Erfahrung ist eine Station in dem Prozeß der Zurücknahme des Seins. In seiner Beichtrede sagt Leverkühn: "Item, mein verzweifelt Herz hat mir's verscherzt."[5] Er deutet damit an, daß für ihn die musikalische Zeit eine Gabe des Teufels ist, daß es für ihn in Wahrheit gar keine Zeit mehr gibt.

---

[1] DF S.649 [2] DF S.331 [3] ebd.
[4] DF S.316 [5] DF S.662

4. Explikationen der Verschlossenheit

a. Die Sprachlosigkeit in der Hölle

Es ist hier nicht der Ort, die Problematik der verschiedenen Sprachebenen im "Doktor Faustus" nach allen Seiten auszuleuchten, Vielmehr interessiert Leverkühns Verhältnis zur Sprache als Explikation seiner dämonischen Verschlossenheit. Wie sehr er sich gerade durch die Sprache jeder Kommunikation entzieht, wird deutlich an der Skepsis, mit der er den Möglichkeiten der sprachlichen Selbstmitteilung begegnet. Die Resignation an ihr enthüllt das Dasein Leverkühns als eine Lebensform, in der die Partizipation an der Welt des Humanen verwehrt bleibt.[1] Das Gespräch hat für Leverkühn keine existentielle Bedeutung, vielmehr wird es zum Ausdruck monologischer Existenz, die gerade dann, wenn sie spricht, verschweigt. Die Sprache wird zur Kaschierung des Schweigens selbst. Zeitblom spricht von dem "Schicksalsabgrund"[2], der zwischen Leverkühn und seiner Umgebung aufgerissen ist und der Adrian als den "unsichtbar Gezeichneten"[3] aus jeder unmittelbaren Gemeinschaft isoliert. Leverkühn überwindet einen erheblichen Widerstand, bevor er sich sprechend zu einem "Du" oder "Wir" bekennt.[4] Die Erfahrung der unüberbrückbaren Distanz, die zwischen seinem Leben und dem der anderen liegt, treibt ihn in das existentielle Schweigen, das er als ein von den Ansprüchen der Gesellschaft Ermüdeter erleidet.

Er verbirgt sich in der Welt des Schweigens, in der er, wie er selbst sagt, sich "recht vor der Welt vergraben und ungestört mit"seinem "Leben" und seinem "Schicksal Zwiesprache halten"[5] will. Diese Zwiesprache aber, nach der es Adrian verlangt, ist in Wahrheit der Monolog dämonischer Verschlossenheit, der den "Weltentwöhnten"[6] auf sich selbst verweist.

---

[1] Wichtig ist in diesem Zusammenhang, daß Kretzschmar, der einzige, mit dem Leverkühn über sich selbst spricht, einen Sprachfehler hat. Stotternd weiht er ihn in die Geheimnisse der Musik ein.

[2] DF S.169 [3] DF S.170 [4] vgl. DF S.156 f, 170

[5] DF S.280 [6] DF S.653

Nach Außen wirkt die Verschlossenheit Leverkühns mit einer "Atmosphäre unbeschreiblicher Fremdheit und Einsamkeit"[1], die die Kluft zwischen seinem Leben und dem der Gemeinschaft spürbar macht, "als käme er aus einem Lande, wo sonst niemand lebt."[2] Dieses Land ist genauer zu bezeichnen: es ist die Hölle.

Ihr furchtbarster Fluch ist die Zerstörung der Sprache. Das Wort ist für Adrian kein Medium der Existenzmitteilung. Ihrer Verweigerung ist das Schweigen als Urerlebnis der Verschlossenheit analog. Das Höllendasein - wie der Meister der Monologe, der Teufel,zur Kenntnis gibt - ist durch die Sprache nicht erreichbar: "... eigentlich kann man überhaupt und ganz und gar nicht davon reden, weil sich das Eigentliche mit den Worten nicht deckt;...."[3] Sie "können nicht den Anspruch erheben, das zu bezeichnen was nimmermehr zu bezeichnen und in Worten zu denunzieren ist. "[4] Die Hölle ist "vor der Sprache geborgen...."[5], sagt der Teufel. In der Hölle hört die Sprache auf,wie alles aufhört, "nicht nur das anzeigende Wort, ..."[6]. Das Leben in der Hölle" liegt abseits und außerhalb der Sprache"[7], also im Schweigen., also im Verschweigen, im Verstummen. Nicht, daß es für Leverkühn nichts gäbe, was mitgeteilt werden sollte, aber die Brücke des Wortes zwischen ihm und der Welt ist abgebrochen, bevor er sie betreten kann. Die "schwachen Symbole"[8] für dieses Leben jenseits der Sprache, im absoluten Schweigen der Hölle,verschweigen selbst dieses noch, weil das Schweigen mit Worten nicht, wie der Teufel sagt, "zur kritisierenden Kenntnis gebracht werden kann, ..."[9]. "'Vergessenheit'" und "'Lautlosigkeit'"[10] als Kriterien der Schweigeexistenz verschweigen mehr als sie sagen. Leverkühn

---

[1] DF S.545

[2] DF S.545 vgl. dazu Fr.Nietzsche, Werke in drei Bänden, München 1956, Band 2,S.1098 "....mit sieben Jahren, wußte ich bereits, daß mich nie ein menschliches Wort erreichen würde....."

[3] DF S.326 [4] ebd. [5] ebd, [6] ebd. [7] DF S.327

[8] DF S.326 [9] ebd. [10] DF S.327

wohnt bei Frau Schweigestill und nicht von ungefähr assoziiert sich dieser Name mit der Sprachlosigkeit der Hölle. "Weistu was so schweig. Schweige so vor mich hin. Schweige es alles hier aufs Musikpapier nieder,"[1] schreibt Leverkühn an den Anfang der Niederschrift des Teufelsgespräches. Unter dem Siegel des Schweigens steht der große Monolog Adrians, in dem die Hölle sich vor sich selbst in einer abgründigen Zwiesprache offenbart. Leverkühns Frage nach der tatsächlichen Existenz des Teufels als einem Gesprächspartner außerhalb seiner selbst,einem Gegenüber also, mit dem man sprechen könnte, bleibt, dem Schweigen der Hölle gemäß, offen. Wird aber der Teufel als sprechendes Gegenüber beschrieben, so heißt das nicht, daß hier Sprache geschieht. Leverkühn vergewissert sich im Scheindialog mit der Hölle des Schweigefluches, der auf seinem Leben liegt. Und was der Teufel spricht ist nichts als die schonungslose Präzisierung der abgründigsten Gedanken Adrians, die er in der Verschlossenheit verbirgt. Der Teufel sagt Leverkühn zu, daß das von ihm Gedachte eigentlich "eine Sache zum Schweigen"[2] sei, und rät ihm zu schweigen: "Weistu was so schweig."[3]
Die teuflische Schweigepflicht gegenüber der letzten Verzweiflung des Seins kehrt in der Faustkantate Leverkühns wieder und deutet das existentielle Schweigen als ein Verlorensein in der Hölle. Dort setzt "'der böse Geist dem betrübten Fausto mit seltsamen spöttischen Scherzreden und Sprichwörtern zu: "'Drumb schweig, leid, meyd und vertrag, dein Unglück keinem Menschen klag, es ist zu spat, an Gott verzag, dein Unglück läuft herein all Tag.'"[4]

Leverkühn kennt die Sprache nur als ein dämonisches Verschweigen und als Monolog, den die Verschlossenheit, gemäß der Weisung der Hölle, mit sich selbst hält.

Darum nimmt die Sprache Adrians dämonische Züge an, darum assoziiert sich in seinem Sprachduktus dem Leser die Hölle selbst.

Das Lutherdeutsch erfährt eine dämonische Umfunktiona-

---

[1] DF S.297 [2] DF S.305
[3] DF S.304 [4] DF S.648

lisierung. Es wird im Munde Leverkühns zu einer Sprachhaltung verwandelt, die die heimliche Anwesenheit des Teufels ahnen läßt.

Wir wollen vier entscheidende Passagen des Romans herausgreifen, in denen die Sprache der Reformation zum verschlüsselten Verweis auf das Schweigen der Hölle wird.

Der "archaisierende Ton"[1] des Briefes, in dem Leverkühn von seiner Begegnung mit Esmeralda berichtet, erinnert an das Lutherdeutsch des Professor Kumpf in Halle, der mit einer Semmel - in Anlehnung an Luthers legendäres Tintenfaß - nach dem Teufel wirft.[2] Durch die parodistische Stilgebung des Briefes ist die Atmosphäre geschaffen, in der die Doppelbödigkeit der Berichterstattung erkennbar wird. Leverkühn teilt Zeitblom mit, was er erlebt hat, aber die Sprachführung dieser Mitteilung verrät die verschwiegene Intention des Berichtes, der von Leverkühns Begegnung mit dem Teufel handeln soll. Dieser sagt von sich selbst, daß er das Altdeutsche, seine "Lieblingssprache"[3], besonders gut verstehe.

Leverkühn betont in seinem Brief die auffällige Verwandtschaft zwischen Schleppfuß und dem Fremdenführer. Beide tragen, wie der Teufel im Dialog mit Leverkühn - ein Bärtchen und verschmelzen in der Vorstellung des Briefschreibers zu einer einzigen Gestalt: zu der des Teufels. Leverkühn spricht es nur indirekt aus, wenn er dem Bericht über das Bordellerlebnis eine gewollt beiläufige und gerade deshalb wichtige Bemerkung vorausschickt: "was zwischen mir und dem Satan vorgeht, hab ich dich viel zu neugierig gemacht: ....."[4] Das "Amen hiemit und betet für mich!"[5], das den beziehungsreichen Schluß des zentralen Briefteiles bildet, läßt noch einmal das Thema des Schreibens anklingen: die Begegnung des Teufels, die Besiegelung des Paktes, die mit der Erscheinung Esmeraldas vollzogen wird.

---

[1] DF S.194

[2] vgl. DF S.132; Walter Prinzing (a.a.O.S.36) betont, daß gerade Luther für Thomas Mann als ein mittelalterlicher Mensch gegolten hat. Darum, so folgert der Verfasser, müsse notwendig das Lutherdeutsch Leverkühns mit dem Teufel des alten Faustbuchs zu tun haben.

[3] DF S.298 [4] DF S.189 [5] DF S.191

"Dies", so folgert Zeitblom in der Analyse des Briefes, "war mir klar: wegen seiner historischen Affinität zum Religiösen war das Reformationsdeutsch für einen Brief gewählt worden, der mir diese Geschichte bringen sollte."[1] Die "Parodie als Vorwand"[2] verschweigt für Zeitblom die Wahrheit der teuflischen Begegnung im Bordell. Zeitblom betont die Merkwürdigkeit der Situation, in die ihn dieser Brief bringt. Die verschweigende Offenheit des Berichtes bedeutet - so sieht es von außen, aus der Perspektive des humanistisch arglosen Zeitblom aus - eine "Durchbrechung" der "Verschlossenheit"[3] Leverkühns. Aber diese "Durchbrechung" ist nur eine scheinbare. Adrian führt den Adressaten seines Briefes ganz nah an die Grenze der verschlossenen Existenz heran, aber er läßt den Freund nicht hinübertreten in die Sphäre des Dämonischen. Was Zeitblom im reformatorischen Sprachduktus als "religiöse Atmosphäre"[4] empfindet, ist, gemessen an der verschweigenden Intention des Briefes, eine von Adrian beabsichtigte Verharmlosung, die in der Verfremdung der Sprache die Wahrheit - die Besiegelung des Paktes - verschweigt.
Wie stark auch der Gebrauch des Lutherdeutsch auf eine Dämonisierung der Sprache hinzielt, wird in der Beichtrede Leverkühns evident. Seine Worte erreichen die Zuhörer nicht, er spricht, obwohl er sich offenbaren will, einen Monolog. Er bedient sich einer Art von älterem Deutsch "[5], das die "Guten und Harmlosen"[6] als poetische Künstlermarotte mißverstehen. Aber was Leverkühn zu sagen hat, ist, wie Zeitblom formuliert, "stiller und bleicher Ernst,.....Bekenntnis und Wahrheit, die zu vernehmen ein Mensch in letzter Seelennot seine Mitmenschen zusammengerufen hatte, - eine Handlung unsinnigen Vertrauens .... "[7]. Die Zuhörer verstehen nichts, Leverkühns Worte finden bei ihnen keinen Boden, sie gleiten ab als vermeintliche Poesie, die viele zu fluchtartiger Abreise veranlaßt. Leverkühn spricht aus der "Schalldichtigkeit"[8] der Hölle,

---

[1] DF S.194 [2] ebd. [3] DF S.195 [4] DF S.194
[5] DF S.656 [6] DF S.658 [7] DF S.661 [8] DF S.327

die mit Worten nicht "zu denuzieren ist"[1]. Er spricht einen Monolog in einem Deutsch, das außer ihm nur der Teufel - und damit niemand - wirklich versteht. Die Worte verschweigen ihn, sie werden in der Verschlossenheit der Hölle zum Spiegel des Schweigens.[2]
"Adrian schien es nicht wahrzunehmen"[3], schreibt Zeitblom, wenn die Zuhörer über die Bekenntnisse des Höllensohnes kichern. Er ist eingeschlossen in das Schweigen der Hölle, über das mit Worten nichts ausgesagt werden kann. Die kurzen Pausen während der vergeblichen Rede nehmen Leverkühn ganz in dieses Schweigen zurück: "Sein Sinnen, wenn er pausierte, machte ihn offenbar unzugänglich...."[4].
Auch die Gebete, die das Kind Echo spricht, sind in reformatorischer Sprache verfaßt. Leverkühn tritt abends an das Bett des kleinen Neffen, um ihm zuzuhören. Es sind "absonderliche Segen "[5], die die ganze theologische Problematik des Leverkühnschen Denkens enthalten. Es bleibt offen, ob Adrian das Kind die Gebete gelehrt hat. In verschlüsselter Form umkreisen sie das Teufelsbündnis. Die Bitte um Gnade wird Echo in den Mund gelegt, Leverkühn könnte sie in der hochmütigen Verzweiflung niemals so über die Lippen bringen. Da die Gebete aber eine sprachliche Reminiszenz an das Deutsch, das der Teufel am besten versteht, sind, rühren sie an das Geheimnis der Hölle.

Die Sprechweise Leverkühns verrät, daß seine Worte ihn eher verschweigen als mitteilen. "Es war", schreibt Zeitblom, "eine Sprechweise, die in ihrer Mischung aus intellektueller Selbstkontrolle und leichter Fieberhaftigkeit"[6] bedenklich stimmt. Sie erinnert an den Entschluß Leverkühns zu Beginn des Teufelsmanuskriptes, wo er über seine 'reservatio mentalis' bemerkt: ".... daß mir die Anstandskontrolle der Vernunft

---

[1] DF S. 326

[2] Thomas Mann hat in seinem Spätwerk die Sprachlosigkeit des von sich selbst und von der Welt verlassenen Ich, die ja auch im "Doktor Faustus" laut wird, umschrieben . Zum Spätwerk Thomas Manns vergleiche: Helmut Prang, Der moderne Dichter und das arme Wort, in GRM 38 NF Band VII (1957) S.130 ff bes.S.142 f

[3] DF S.657 [4] DF S.661 [5] DF S.625 [6] DF S.108

bis aufs letzte nicht locker werde."[1] Damit steht jede Rede im Zeichen des Verschweigens.
Die Krankheit Leverkühns, das Stigma der Hölle, behindert die Sprachorgane und das "lähmungsartige Gesamtgefühl vom Scheitel bis zu den Fußspitzen"[2] zerstört Leverkühns Sprachvermögen, "so daß die Rede des Leidenden .....zuweilen etwas Schleppendes und, durch trägen Gebrauch der Lippen, etwas mangelhaft Artikuliertes"[3] hat. Das erweckt den Eindruck, als sei "diese Mitteilungsart" nur eine "halb zum Verstandenwerden bestimmte Weise"[4] zu sprechen. Wenn Leverkühn Kopfschmerzen hat - eine Assoziation an den Teufel - pflegt er "bis zur Schwerverständlichkeit leise und zwischen den Zähnen, ..."[5] zu sprechen. Er redet mehr zu sich selbst als zu dem, der ihm zuhört, da die Grenze zwischen seinem Leben und dem des Gegenübers durch das Wort nicht zu durchbrechen ist. Besonders bei der Formulierung nur für Adrian verständlicher Dinge kann es geschehen, daß er "mit halber Stimme"[6] spricht, "aber mit einem verborgenen Beben im Ton,"[7] das die innere Betroffenheit und deren monologische Wahrheit anklingen läßt. Leverkühn verschweigt sich selbst noch in direkten Aussagen über seine eigene Person. "Er tat es", berichtet Zeitblom, "in der tewas verlangsamten, zuweilen zögernden,zuweilen leicht monotonen Sprechweise,...."[8]; sie verrät, daß die Worte die Wahrheit verschweigen.
Leverkühn weicht Gesprächen aus, die der Wahrheit seines Lebens - dem Sein in der Hölle - zu nahe kommen, er verweigert dem Du die Teilnahme an seinen ureigenen Gedankengängen. Ein Ausdruck dieser Verweigerung ist das Verstummen. Bezeichnend ist, in welchen GesprächssituationenLeverkühn die eigene Rede abbricht: meist geschieht es, wenn durch seine Worte seine geheimsten Gedanken entlarvt zu werden drohen und wenn er zugleich weiß, daß das, was er sagt, vom Zuhörer nicht verstanden werden kann. So verhält es sich zum Beispiel in dem Gespräch, das Adrian mit Zeitblom über die

---

[1] DF S.296 [2] DF S.456 [3] ebd. [4] DF S.457
[5] DF S.255 [6] DF S.429 [7] ebd. [8] DF S.640

"asketische Abkühlung"[1] der Musik führt. Die Menschenstimme als das "wohl ..... stallwärmste Klangmaterial"[2] wird von Leverkühn als ein der Musik unangemessenes Medium verdächtigt. Es ist deutlich, weshalb er hier seine Rede abbricht: der dämonisierte Widerspruch zwischen sinnlicher Wirklichkeit und geistiger Wahrheit der Musik kann nur von Leverkühn begriffen werden. Er wird sich der monologischen Redeweise bewußt und verstummt.
Ähnlich geschieht es, als im Winfriedkreis die aus der kultischen Ordnung gelöste Religiosität als Spontaneität des menschlichen Geistes gefeiert wird. Leverkühn gibt zu bedenken, ob der Verzicht auf kultische Disziplinierung religiöser Unmittelbarkeit nicht das Religiöse mit dem Wahnsinn verbinde, und dann verstummt er: wohlwissend, was eine aus den objektiven Bindungen gelöste Subjektivität sei. Es ist seine eigene Wahrheit, die Hölle, die er niemandem mitteilen will und kann.
Als Leverkühn davon spricht, daß man einen "Systemherrn"[3] brauche, der die musikalischen Traditionen miteinander verbinden könne, spielt er in Wahrheit auf die Schutzherrschaft des Teufels[4] an . Das bleibt ungesagt- und Leverkühn verstummt. Die gleiche Situation treffen wir an, als er gesprächsweise eine gemeinschaftsbildende Kunst der Zukunft entwirft. Er bricht seine Ausführungen ab, da er weiß, daß seine Musik, die die Kunst der Zukunft sein soll, weder gehört werden will, noch überhaupt kommunikative Intentionen kennt.[5] Das erschütterte Schweigen, das dem Verstummen Leverkühns folgt, ist ein offensichtliches Mißverständnis seiner Rede, die die existentielle Wahrheit des hochmütig Isolierten verschweigt.[6]

Das Gebot der Hölle, dieses "Dein Leben soll kalt sein" - , zerstört für Leverkühn die Möglichkeit sprachlicher Selbstmitteilung. Doch am Ende transzendiert sich das Verschweigenmüssen zur Klage, die nichts mehr mitteilt, sondern den Schweigenden preisgibt. Mit einem "Klagelaut"[7] bricht Leverkühn nach seiner Beichtrede am Flügel zusammen: die Sprache

---

[1] DF S.95 [2] ebd. [3] DF S.252 [4] vgl. DF S.659
[5] vgl. DF S.429 [6] DF S.332 [7] DF S.667

ist zurückgenommen, und es bleibt nur die Klage als Ausdruck des Leidens über die Verschlossenheit in der Hölle. Im Teufelsgespräch ist von dem "Heulen und Zähneklappern"[1] der Hölle die Rede, in dem die Zerstörung der menschlichen Sprache laut wird.

Die Vergleichgültigung des Seins, die sich im Schweigen Leverkühns ausdrückt und in der Klage selbst zum Gegenstand wird, finden wir noch einmal in Leverkühns Spätwerk. Die Kälte der dämonischen Sprachlosigkeit ist darin eingegangen als musikalische Verdinglichung - und damit als Zurücknahme - der menschlichen Stimme. Das Geheul der Hölle wird in der Apokalypse des "Doktor Faustus" thematisch. Das Sinngefüge der Sprache zerbricht, "der Chor ist instrumentalisiert, das Orchester vokalisiert," so daß "die Grenze zwischen Mensch und Ding verrückt erscheint, ..."[2] Durch die "Klangvertauschung"[3] wird die Stimme des Menschen verdinglicht, sie verliert ihre Funktion als Medium des Humanen. Die Instrumente imitieren eine "groteske vox humana".[4]

Sie ist die Zurücknahme der menschlichen Sprache. Der Klagechor in der Faustkantate Leverkühns geht in einen symphonischen Adagiosatz über.[5] Zeitblom spricht von dem umgekehrten Weg"des Liedes an die Freude"[6], von der Zurücknahme der Neunten Symphonie Beethovens. War dort die Freude durch den Übergang von Instrumentalmusik zu Vokalmusik akzentuiert, so wird in den Tönen des "'Liedes an die Trauer'"[7] die Stimme des Menschen aufgelöst in Instrumentalmusik; die Zurücknahme der Sprache ist damit im Werk selbst Wirklichkeit geworden. Jenseits der gesprochenen Sprache aber wird durch die "Restlosigkeit der Form ... die Musik als Sprache befreit"[8]. Die Wiedergewinnung der Musik als Transzendenz der Sprache, als Klage, aber ist nur möglich auf dem Weg über die äußerste Strenge der Form, die Ausdruck der restlosen Verdinglichung des Seins ist. Von hier aus ist der Schluß der Faustkantate zu interpretieren. Das "hohe g eines Cellos,

---

[1] DF S.327 [2] DF S.498 [3] ebd. [4] ebd.
[5] vgl. DF S.649 [6] ebd. [7] ebd. [8] DF S.646/7

das letzte Wort"[1] in der Kantate, mündet in das Schweigen. Aber weil jenseits des Schweigens die Klage erfahrbar ist, wird dieser Ton im Verschweben selbst zur Klage, zum Symbol einer neuen Sprache. Das Schweigen versöhnt sich mit sich selbst, da in der letzten Negation der Sprache die Klage hörbar wird.[2]

---

[1] DF S.651

[2] Die heimliche Intention des Umschlagens aus der Kälte in die Spontaneität der Klage hat ihren Ursprung nicht zuletzt in der spätromantischen Erwartung, die darauf zielt, in der Instrumentalmusik das innerste Sein des Menschen zum Klingen zu bringen. Vgl. dazu Alfred Einstein, a.a.O.S.404 ff

b. Das Lachen als eine Kundgabe des Schweigens

Thomas Mann schreibt, daß ihn das Motiv des Lachens im "Doktor Faustus" besonders interessiert habe.[1] Es steht als ein Leitmotiv des Romans in vielfältigen Bedeutungszusammenhängen, deren geheimer Bezugspunkt aber immer der Teufelspakt bleibt. In der "Entstehung" deutet Thomas Mann an, daß der Teufel in Leverkühns Lachen immer "gestaltlos"[2] anwesend ist. Eine nähere Untersuchung ergibt, daß das dämonische Lachen Leverkühns tatsächlich mittelbar oder unmittelbar die heimliche Anwesenheit des Teufels verät.
Das heißt, das Motiv des Lachens ist verbunden mit der weiteren Sinneinheit des Paktmotives. Es ist in diesem Zusammenhang sehr interessant, daß Menschen, die zum Scheine in die Verschlossenheit Leverkühns eindringen, lachende Augen haben. Die "lachenden braunen Augen"[3] Wendell Kretzschmars, der "lachend"[4] sein Stottern übergeht, die blauen Augen Schwerdtfegers, aus denen Zeitblom den "Widerschein"[5] einer Dämonie lachen zu sehen meint, und schließlich Schlidknapp, der Gleichäugige, mit dem Leverkühn lacht,[6] verbinden Leverkühn nicht mit einem menschlichen Du, sondern bestätigen ihm die Wirklichkeit der Hölle, die eigene Lebenskälte.
Das Lachen wird zum Ausdruck der Lebenskälte selbst. Leverkühn erzählt Zeitblom die beziehungsreiche Geschichte von Cham, der der einzige Mensch gewesen sei, der lachend in die Welt gekommen ist. Und das habe, so meint Leverkühn, "nur mit Hilfe des Teufels ..... geschehen können"[7]. Mit diesem Bericht deutet Adrian sein eigenes Lachen - ohne daß darüber ein direktes Wort gesagt wird - als eine mögliche dämonische Ausdrucksform. Wichtig ist, daß das Lachen selbst nicht als etwas Böses an und für sich verdächtig wird, sondern vielmehr erst seine dämonische Sinnverkehrung erfährt, sofern es zum Ausdruck einer an das Abtrünnige gebundene Existenz wird.
Die dämonische"Lachtrunkenheit"[8] Leverkühns wird im Teufels-

---

[1] Entstehung S.66 [2] ebd. [3] DF S.68 [4] DF S.69
[5] DF S.462 [6] DF S.642 [7] DF S.116 [8] ebd.

gespräch als ein Zustand beschrieben, der anzeigt, daß es mit einem Menschen, der sich lachend wie Leverkühn von den Grundordnungen der Welt distanziert, eine abgründige Bewandtnis hat, daß, wer "von Natur mit dem Versucher zu tun hat, immer mit den Gefühlen der Leute auf konträrem Fuße steht und immer versucht ist, zu lachen, wenn sie weinen, und zu weinen wenn sie lachen"[1], Dieses die Ordnung des Seins negierende Gelächter trennt und isoliert Leverkühn aus der menschlichen Gemeinschaft. Es zeigt eine unüberbrückbare Distanz zwischen Ich und Welt an.
Leverkühn sagt von sich selbst, daß seine kalte Natur ihn aus jeder Partizipation an der Wirklichkeit isoliere.[2] In seinem Gelächter vollzieht er zeichenhaft den Trennungsakt zwischen Ich und Welt. Die dämonische Vergleichgültigung des Seins drückt sich am reinsten im Lachen aus, weil es eine Gebärde ist, die der Einsamkeit der Hölle zugehört.
Leverkühn lacht über die Zweideutigkeit, deren Erkenntnis ihm das Bewußtsein der Hölle verschafft. Bezeichnenderweise treffen wir ihn lachend an, als er den zweideutigen Experimenten seines Vaters zusieht. Er ist geschüttelt von einem Gelächter, das, wie Zeitblom schreibt, "ihm Tränen erpreßte"[3]. Der Teufel ist bei den naturwissenschaftlichen Beobachtungen Jonathan Leverkühns schon heimlich zugegen, und Adrian sieht seinem Vater aus der Perspektive des Versuchers zu. Im Lachen des Kindes ist der Teufel anwesend. Bei der Vorführung des fressenden Tropfens ist Adrian "sehr stark zum Lachen versucht....."[4]. Der fressende Tropfen aber - wie auch ganz besonders die von Leverkühn verlachten[5] osmotischen Gewächse - steht im verborgenen Zusammenhang mit Esmeralda und den biologischen Vorgängen der Krankheit, die Leverkühn an die Hölle bindet.
Der Bericht an Zeitblom, der Adrians Begegnung mit der Hetäre andeutet, beginnt mit der Aufforderung zu einem Gelächter: "daß du auch was zu wundern und zu lachen habest"[6],

---

[1] DF S.314 [2] vgl. DF S.174 [3] DF S.25 [4] DF S.30

[5] Jonathan Leverkühn hat, als er seinem Sohn die osmotischen Gewächse zeigt, Tränen in den Augen, "während Adrian,.....von unterdrücktem Lachen geschüttelt" wird.(DF S.32)

[6] DF S.186

heißt es am Anfang des Briefes, der über die Besiegelung des Teufelspaktes spricht. In der Aufforderung zum Lachen klingt die dämonische Negation des Seins, das Bekenntnis zur Lebenskälte des Höllendaseins an. Der Teufel selbst gibt bekannt, daß das Lachen eine Ausdrucksform der Hölle sei. In ihr wird das Entsetzen laut als "Folterjubel", "Höllengejauchz" und "Schandgetriller"[1]. Die Hölle ist erfüllt von "wieherndem Gelächter"[2], in dem sich die absolute Negativität als Verspottung des Seins eine Stimme verschafft.
In seinem Spätwerk macht Leverkühn das Gelächter selbst zum Gegenstand seiner Musik, indem er das "Triumphgelächter der Hölle"[3] in Töne umsetzt.
Das Lachen bildet auch den ersten Kommentar, den Leverkühn über die Musik abgibt. Deshalb stehen seine musikalischen Studien von Anfang an im Zeichen der Hölle, das heißt, sie werden auf dem Hintergrund der dämonischen Negation betrieben. Die naiven "Gesangsübungen"[4], die die Stallmagd Hanne mit dem Kind Adrian und Zeitblom zu veranstalten pflegt, bringen Leverkühn erstmalig mit dem Phänomen "künstlerischer Bewegungs-Organisation in Berührung ...."[5]. Aber "das kurze, mehr spöttische als erstaunte Auflachen"[6] Adrians gibt Zeugnis von der Skepsis, die er der musikalischen Wirklichkeit von Anfang an entgegenbringt. Mit einem "Auflachen", berichtet Zeitblom, das "etwas von Wissen und mokanter Eingeweihtheit"[7] hat, läßt Adrian sich in die Geheimnisse des hermetischen Laboratoriums der Musik einweihen. Daß dabei der Teufel schon mit im Spiele ist, wird deutlich, als Zeitblom im Zusammenhang mit der musikalischen Ausbildung Leverkühns bei Kretzschmar von "Prinzenerziehung"[8] spricht und damit auf die dämonische Esoterik dieser Mentorenbeziehung anspielt. Adrian wendet sich ab "mit dem ihm eigentümlichen kurzen Auflachen....., als wollte er's nicht gehört haben"[9]. Sein Lachen ist eine Geste des sich Entziehens und zugleich eine Anspielung darauf, daß der Teufel von Anfang an bei den musikalischen Experimenten dabei ist. Deutlich wird das bereits, als das Kind Adrian"mit einem

---

[1] DF S.327 [2] ebd.327 f [3] DF S.502 [4] DF S.41
[5] DF S.42 [6] DF S.43 [7] ebd. [8] DF S.100
[9] ebd.

kurzen Lachen"[1] die Instrumente seines Onkels betrachtet. Aus der Perspektive der Hölle erscheint Leverkühn die musikalische Wirklichkeit im Zeichen der technischen Perfektion. Das erweckt in ihm den Eindruck des Komischen: "der Lachreiz ist übermächtig, - ich habe verdammter Weise von jeher bei den geheimnisvoll-eindrucksvollsten Erscheinungen lachen müssen ...."[2]. Die Musik - eine Repräsentantin der Kultur - , die durch "die Berückungen ihrer Klangwirklichkeit"[3] für Leverkühn zu Schein und Lüge wird, weil die Klangwirklichkeit einen schönen Schein der Kunst beschwört, der der existentiellen Situation des Menschen entgegensteht, erscheint dem "Doktor Faustus" als eine Fiktion, die die nihilistische Verzweiflung des Menschen verschweigt.
Leverkühn,der jenseits der humanistischen Einfriedung des Menschen, jenseits der Vorstellungen über eine heikle Kultur die Verschlossenheit der Hölle und den Mut zur zugeständnislosen Negativität erleidet, entlarvt lachend[4] den Kulturbegriff als eine Idee, die nur innerhalb einer "Gedankenordnung"[5] wirksam ist , die die Verzweiflung der Hölle nicht kennt. In seinem Lachen hören wir schon die Stimme des Musikintelligenzlers, der im Steinsaal lachend [6] in aller Deutlichkeit die Verlogenheit der kulturellen Sicherheit aufdeckt.
Wir erkennen das Lachen Adrians deshalb als eine Geste der Distanzierung, als den Ausdruck des ironischen Vorbehalts. Besonders deutlich wird die Grundbedeutung des Lachens als Verweigerung eines Engagements im zwischenmenschlichen Bereich. Hier wird Leverkühns Lachen zum Zeichen des Vertsummens, zu einer Form des Verschweigens. Er lacht, wenn er sich bloßgestellt fühlt, wenn der Gesprächspartner Dinge berührt, die das "Weistu was so schweig"[7] der Hölle verletzen. Aber auch dann, wenn er, im Bewußtsein, daß das Gegenüber seine Worte nicht begreift, von sich selbst redet, enden seine Bekenntnisse häufig in einem Lachen. Auf Zeitbloms Frage, ob er einen stärkeren Affekt als die Liebe kenne, nennt Adrian das Interesse als eine Form der Liebe, "der man die animalische Wärme

---

[1] DF S.60 [2] DF S.179 [3] DF S.95 [4] DF S.83
[5] DF S.82 [6] vgl. DF S.320 [7] DF S.297

entzogen"[1] hat. Während er sich der Definition Zeitbloms, der das Interesse als kalte Liebe bezeichnet, anschließt, lacht er und gibt damit heimlich zu, daß das Interesse der Lebenskälte der Hölle zugehört[2]. Die kalte Liebe der Hölle verbietet Leverkühn auch die humane Achtung vor der Ehe. Er nennt sie eine "Domestizierung des Naturbösen"[3], und auf Zeitbloms Vorwurf, er verleumde mit dieser Definition die "Quellen des Lebens"[4], gibt er zur Antwort: "Mein Lieber, da gibt es nicht viel zu verleumden"[5]. Als aber Zeitblom ihm sagt, daß er sich mit dieser Formulierung "zum Anwalt des Nichts"[6] mache, lacht er .Dieses Lachen spricht für sich selbst, denn der Teufel, der in Leverkühn ist, lehrt ja die absolute Negativität.

Im Winfriedkreis wird Adrian vorgeworfen, er sei "zu gescheit, um religiös zu sein"[7]. Er antwortet mit einem Lachen, da er die Stimmigkeit dieser Behauptung nicht widerlegen kann. Im Teufelsgespräch sagt Leverkühn: "Die Mittelmäßigkeit führt überhaupt kein theologisches Leben"[8]. Mit diesem Bekenntnis weist er den Religionsbegriff der Studenten vor sich selbst als oberflächlich zurück. Wenn es aber in seiner Beichtrede heißt, daß sein Theologiestudium die Suche nach dem "großen religiosus"[9], nämlich dem Teufel, gewesen sei, so gibt er damit zu erkennen, daß seine Religiosität den Mut zur absoluten Negativität einschließt. Deshalb muß ihm der Kampf des Professor Kumpf mit dem Teufel, der - statt mit dem legendären Tintenfaß Luthers - mit einer Semmel beworfen wird, als eine harmlose Verflachung seiner Beziehung zur Hölle erscheinen. "Immerhin", kommentiert Zeitblom, hatte Leverkühn "nach jenem Teufelsgefecht auf der Straße einen Lachanfall, der sich nur langsam, unter

---

[1] DF S.96

[2] Im Teufelgespräch wird der innere Zusammenhang zwischen Leverkühns Lachen, Interesse, Langeweile und Kälte offenbar. Der Teufel entwirft einen Überblick über die Kunst der Gegenwart und spricht davon, daß die Komponisten sich einredeten, "das Langweilige sei interessant geworden, weil das Interessante angefangen hat, langweilig zu werden ...'"(DF S.318) Leverkühn kommentiert das mit einem Lachen und spielt auf die Kälte an, die vom Teufel ausgeht.

[3] DF S.249 [4] ebd. [5] ebd. [6] ebd. [7] DF S.160

[8] DF S.329 [9] DF S.661

ablenkenden Gesprächen beruhigte.-"[1]
Leverkühn gibt selten Auskunft über die musikalischen Probleme, die ihn beschäftigen, und noch weniger gern redet er über die Entwürfe seiner Werke. Geschieht es aber, so wird das Gesagte häufig durch ein Lachen zurückgenommen. Er spricht mit Zeitblom über die moderne Musik und meint, man brauche einen"Systemherrn"[2], der die Entwicklung der Kunst überwachen soll. Er bricht seine Rede mitten im Satz ab. Das Verstummen mündet in ein Gelächter.[3] Es ist offenkundig, daß der Systemherr niemand anders ist als der Teufel. In der Beichtrede sagt Leverkühn es selbst: "..... weil man zu großem Fürnehmen und Werk niemands sonsten kann brauchen und haben denn Ihn.'"[4]
Daß aber Leverkühns Werk der Verschlossenheit der Hölle zugehört, wird deutlich an einem Gespräch, das er mit Zeitblom über Beethovens Spätwerk, das Streichquartett in a-Moll, führt. Jenes Opus 132 stehe, so meint Leverkühn, "an der Grenze des Spielbaren....."[5]. Er fährt fort: "Die erbarmungslose Gleichgültigkeit eines Entstiegenen gegen das Irdisch-Technische gehört für mich zum Allerbelustigendsten. 'Was geht mich Ihre verdammte Geige an!'"[6], soll Beethoven zu einem sich beklagenden Musiker gesagt haben."Wir lachten-,"[7] erzählt Zeitblom und deutet damit, ohne es selbst zu wissen, die heimliche Gegenwart des Teufels während des Gesprächs an. Der Teufel verlangt auch von Leverkühn eine Musik, die nur dem Komponisten allein gehört.
Besonders aufschlußreich für die teuflische Funktion des Leverkühnschen Gelächters ist die 'lachlustige Freundschaft' zwischen Adrian und Schildknapp. "'Es - bricht - zusammen'"[8], verkündet Schildknapp und meint in Wahrheit seine finanzielle Sicherheit. Leverkühn aber lacht Tränen über das doppelsinnige Bekenntnis, denn für ihn bricht in Wahrheit alles zusammen, Schildknapp zieht die Bilanz von Adrians Dasein. Eine ähnliche Situation schildert Zeitblom, als er über den Spaziergang mit Schlidknapp und Leverkühn durch das palestrinische

---

[1] DF S.133 [2] DF S.252 [3] DF S.253 [4] DF S.659
[5] DF S.213 [6] ebd. [7] ebd. [8] DF S.602

Land berichtet. Adrian lacht über die ironische Huldigung, die Schildknapp durch ein: "'Besichtigen Sie jenes!'"[1] dem Sonnenuntergang entgegenbringt. Adrians Gelächter gilt in Wahrheit dem drohenden Untergang seines eigenen Daseins. Das Lachen macht die Verzweiflung der Hölle hörbar. Wie deutlich aber Adrians Lachen eine Kundgabe der Hölle ist, sehen wir daran, daß er, als Zeitblom ihm von seinen theologischen Neigungen spricht, in lautes Gelächter ausbricht. Sagt Leverkühn doch selbst, daß sein Theologiestudium in Wahrheit das Interesse am Dämonischen sei.[2] Wenn er nun, anstatt Zeitblom eine deutliche Antwort zu geben, in Lachen ausbricht, so verschweigt er damit die Wahrheit der Hölle. So wird Leverkühns Lachen durchsichtig als eine Ausdrucksform, die der Lebenskälte, dem Sein der Hölle, gemäß ist.

---

[1] DF S.286

[2] vgl. DF S.661

c. Der Blick als das Tor zur inneren Hölle

Die wiederkehrende Beschreibung von Leverkühns Blick erhellt auf eindringliche Weise das Wesen dämonischer Verschlossenheit.
Die Verschlossenheit des Blickes grenzt den "Doktor Faustus" aus der menschlichen Gemeinschaft aus und verweist ihn an die monologische Existenz dämonisierten Asketentums. Nicht zuletzt wird im Blick Adrians die Gegenwart des Teufels spürbar.
Das Augenmotiv gelangt im Roman zu entscheidend leitmotivischer Bedeutung. Die Begegnung mit der Wirklichkeit durch das Medium des Blickes ist, vor allem im Bereich der zwischenmenschlichen Begegnung, eine sehr unmittelbare Form der Kommunikation. Die Berührung mit der Welt durch das Auge ist an kein dingliches Medium gebunden. Der Blick ist essentiell mehr als das Auge. Er ist in einem weiteren Sinne abstrakte Teilhabe an der Wirklichkeit.

Die Epitheta, die dem Blick der einzelnen Gestalten des Faustusromans beigegeben sind, werden transparent für das Wesen der einzelnen Figuren.
Der Blick Leverkühns spiegelt das dämonische Distanzverhältnis zur Welt.
Die Eltern Adrians glauben im Blick des Kindes seine Bestimmung zum Gelehrten zu lesen, die Berufung "'zu etwas Höherem'"[1]. Sie spüren die Distanz zwischen sich und dem Sohn als die Gewißheit, daß dieser zu einem ihnen ganz und gar fremden Sein geboren sei. Das Wesen dieser im Blick Leverkühns spürbaren Distanz wird auf den ersten Seiten des Romans nicht weiter umschrieben. Anspielungsweise wird das Augenmotiv eingeführt und im weiteren Handlungsverlauf erst präzisiert als ein leitmotivisches Stilmittel zur Darstellung der Leverkühnschen Verschlossenheit.
Adrian weist die menschliche Begegnung durch den Blick zurück, weil sie den Paktbedingungen widerspricht und deshalb einer Versuchung zur Menschlichkeit gleichkommt.

---

[1] DF S.47

Den Versuchen Zeitbloms, sich während der Vorlesungen in Halle-in denen der Teufel, wie wir schon sahen, unsichtbar zugegen ist - mit Leverkühn durch einen Blick über das Gesagte zu verständigen, begegnet Adrian mit kalter Verschlossenheit und das "verdrießlich errötende Sichabwenden"[1] des Höllensohnes verwandelt die freundschaftliche Teilnahme Zeitbloms zur Indiskretion.
Leverkühn, so folgert dieser, "liebte anzügliche Blicke nicht, weigerte sich durchaus, darauf einzugehen, sie zu erwidern, ..."[2] Das "Sichabwenden" ist eine spontane Bekundung des Sich-Verschließens. Als Zeitblom zu Leverkühn über den stillen "Satanismus"[3] des Deutschen spricht, über ein Thema also, das Leverkühn zuinnerst angeht, muß er abbrechen, als ihn dessen Blick trifft: "Der Blick, den er auf mich richtete," berichtet Zeitblom, "war d e r Blick, der bewußte, der mich unglücklich machte,....:stumm, verschleiert, kalt distanziert bis zum Kränkenden, und es folgte das Lächeln darauf, bei verschlossenem Mund und spöttisch zuckenden Nasenflügeln, - und das Sichabwenden."[4] Der Blick Leverkühns entspricht der Grundhaltung des 'Noli me tangere', der hochmütigen Verschlossenheit selbst. In der Beschreibung seines Blickes sind alle wesentlichen Ausdrucksformen der Verschlossenheit enthalten. Wenn es von ihm heißt, er sei "stumm", dann assoziiert sich dem Leser Leverkühns monologischer Umgang mit der Sprache. Das Lächeln, das dem Blick folgt, erinnert an das dämonische Lachen Adrians, in dem die Kälte, von der ja auch in Beziehung zum Blick die Rede ist, des sich der Welt Vorenthaltenden sichtbar wird.
Der Blick Adrians ist die Dokumentation seiner dem Kommunikativen feindlichen Grundgestimmtheit.
Die "töricht-harmlose Lebensstimmung, die sinnlich-dekorative und karnevalistische Kunstgesinnung"[5] der Münchner Gesellschaft verurteilt Leverkühn mit dem gleichen Blick, der die Grenze zwischen ihm und Zeitblom zieht, mit dem "verschleierten, kalten und sinnend entfernten, dem das lä-

---

[1] DF S.127 [2] DF S.127 [3] DF S.411
[4] ebd. [5] DF S.269

chelnde Sichabwenden" folgt.[1] Das "'Nichts-wissen-Wollen'"[2] der dämonischen Verschlossenheit, das sich in diesem Blick mitteilt, bringt Leverkühn selbst zur Sprache. Er lehnt die "Perzeption der Welt"[3] durch das Auge ab. Der abgründige Sinn dieses Bekenntnisses wird erst deutlich, wenn wir lesen, daß Leverkühns Augen kurz vor dem Ausbruch des Wahnsinns, der ihn für immer in das eisige Schweigen der Hölle verbirgt, eine Veränderung erfahren. Die Augen verlieren ihre Funktion als Tor zur Welt. Die Weltlosigkeit selbst spiegelt sich in der Zerstörung der Augen, in der pathologischen Erweiterung der Lidspalte. Sie "konnte etwas Drohendes haben, " erzählt Zeitblom, "um so eher, als in dem so erweiterten Blick eine Art von Starrheit, oder ..... von Stillstand, zu bemerken war..... bis ich darauf kam, daß er auf dem Verharren der .....Pupillen in immer derselben Größe beruhte, so, als seien sie unbeeinflußbar durch irgendwelchen Wechsel der Beleuchtung."[4] Die Augen Leverkühns verlieren ihre Wahrnehmungsfähigkeit für die Außenwelt, das Gesicht des Verschlossenen wird blicklos.

Die Bezeichnung "Starrheit"[5] fällt an früherer Stelle im Roman im Zusammenhang mit der Verwandtschaft zwischen Chopin und Leverkühn. "Auch er wollte .... nichts sehen, ..."[6], heißt es dort über Adrian.Die erstarrten Pupillen gewinnen von daher metaphorische Bedeutung: Adrian ist vollkommen in sich eingeschlossen und in sich zurückgenommen, nicht erreichbar mehr durch die Eindrücke der Außenwelt.

Während seiner Beichtrede sitzt er, "das Haupt zur Seite geneigt, die Augen vor sich hin, nur wenig aufwärts, gerichtet,..."[7] Nachdem er aber in die Nacht des Wahnsinns, die ihn nach seiner Rede umfängt, verschlossen ist, kann er die Welt mit seinem Blick nicht mehr erreichen.

Als Zeitblom den Freund kurz vor dessen Tod noch einmal besucht, führt Frau Leverkühn ihn mit den Worten: "'Kommen Sie nur, er bemerkt Sie nicht!'"[8] in Adrians Zimmer.

---

[1] DF S.270 [2] DF S.235 [3] DF S.236
[4] DF S.641 [5] DF S.235 [6] DF S.236
[7] DF S.656 [8] DF S.675

Er liegt dort, ohne Zeitblom wahrzunehmen: "Tief lagen die Augen in den Höhlen," berichtet Zeitblom, "die Brauen waren buschiger geworden, und darunter hervor richtete das Phantom einen unsäglich ernsten, bis zur Drohung forschenden Blick auf mich, der mich erbeben ließ, aber schon nach einer Sekunde gleichsam in sich zusammenbrach, so, daß die Augäpfel sich nach oben kehrten, halb unter den Lidern verschwanden und haltlos dort hin und her irrten."[1]
Trotz und gerade wegen Adrians Kenntnis der Wirkung seines Blickes, der Möglichkeit, sich dem Gegenüber durch ihn zu entziehen, ist seine"Schwäche für den Zauber des Auges"[2] von hintergründiger Bedeutung. Es bleibt offen, ob Adrian durch die Macht seines Blickes sowohl Rudolf Schwerdtfeger als auch seinen kleinen Neffen Echo getötet hat.
Der Geiger, der Leverkühns Verschlossenheit vergeblich aufzusprengen sich bemüht, hat die Gewohnheit, sein Gesprächsgegenüber intensiv mit Blicken zu messen, und "seine stahlblauen Augen wühlten dabei förmlich in dem Gesicht des anderen," berichtet Zeitblom, "indem sie sich bald auf das eine bald auf das andere Auge desselben einstellten,....."[3]. Leverkühn setzt sich dieser naiven Zutraulichkeit der Augen aus. Der Blauäugige bezahlt die Nähe der Hölle mit dem Tod. Beziehungsreich und in hintergründiger Verknüpfung mit der Bannkraft des Leverkühnschen Blickes gestaltet Thomas Mann den Tod des Geigers. "Unter seinem einen Auge war ein blutender Einschuß....."[4], schreibt Zeitblom in seinem Bericht über die Ermordung Schwerdtfegers. In der Straßenbahn, in der der tödliche Schuß abgegeben wird, ereignet sich ein doppelsinniges Schauspiel. "Elektrisches Feuer zuckte beständig unter den Rädern des Gefährtes und noch stärker oben an der Kontaktstange, von wo diese kalten Flammen zischend in ganzen Funkenschwärmen zerstoben."[5] In diesem Bericht liegt ein heimlicher Verweis auf die kalten Flammen der Hölle verborgen. Der Tod des Blauäugigen erscheint dem Leser im Zwielicht. Die konkreten Vorgänge werden transparent für ein inneres Geschehen. Der Geiger büßt den Frevel seiner zudringlichen Augen mit dem Tod.

---

[1] DF S.675 [2] DF S.236 [3] DF S.265
[4] DF S.597 [5] DF S.594

Die unmittelbare Berührung mit der Verschlossenheit Leverkühns, die Verletzung des 'Noli me tangere' durch den Blick, wird vom Teufel selbst gerächt. Zeitblom steht davor zurück, Adrian den Todesfall mitzuteilen, in der Überzeugung, "daß es n i c h t n ö t i g sei,....."[1]. Adrian nennt sich in seiner Beichtrede selbst den Mörder des Geigers: "daß ich kalt den Zutraulichen mordete,....."[2], heißt es dort.

Auch Leverkühns von Paktes wegen verbotene Zuneigung zu dem Kinde Echo rächt sich durch die destruktive Macht seines Blickes. Er liebt seinen Neffen mit einer vorbehaltlosen Intensität. Er blickt, so berichtet Zeitblom, "schnell versunken, in das süße Licht dieser in azurnem Lächeln zu ihm aufgeschlagenen Augensterne."[3] Als Echo stirbt, klagt Leverkühn sich an, durch seinen Blick das Kind ermordet zu haben. "Welche Schuld,....., welch ein Verbrechen,..... daß ich ihn in meine Nähe ließ, daß ich meine Augen an ihm weidete!..... Kinder sind aus zartem Stoff, sie sind gar leicht für giftige Einflüsse empfänglich....'"[4]. Die Liebe zu Echo ist paktwidrig, wie Leverkühn sehr wohl weiß, und er erkennt den Tod des Kindes als Teufelswerk; mit anderen Worten: er zeiht sich des Mordes." .... so bracht Er es um ohn Erbarmen und bedient sich dazu meiner eigenen Augen. Denn ihr müßt wissen, daß, wenn eine Seele heftig zur Schlechtigkeit bewegt worden, so ist ihr Blick giftig und natterisch, am meisten für Kinder."[5] Leverkühns Blick ist ein Kraftfeld, in dem jeder, der hineingerät, zerstört wird, weil er in den Bannkreis der dämonischen Existenz gezogen ist. Das menschliche Mitsein, das im Blick als eine Partizipation am Humanen selbst wirksam ist, muß deshalb für Leverkühn im Licht des Verbotenen erscheinen. Das kommunikative Spiel der Augen ist ihm des Paktes wegen verboten. Von hier aus muß das leitmotivisch wiederholte "Sichabwenden" Leverkühns verstanden werden. Aufschlußreich für diesen Zusammenhang ist eine Stelle des Romans, die den Winterausflug

---

[1] DF S.599 [2] DF S.664 [3] DF S.613
[4] DF S.633 [5] DF S.664

Leverkühns mit Marie Godeau- der vergeblich umworbenen Frau mit den schwarzen Augen - Schwerdtfeger und Schildknapp berichtet. Zeitblom spricht von dem"seltsamen Schrecken,-"[1] den er bei dem Gedanken fühlt, daß einen ganzen Tag lang "die schwarzen, die blauen und die gleichen Augen, Anziehung und Indifferenz, Erregung und Gleichmut, unter s e i n e n Augen beisammen waren,....."[2], und spielt damit auf die Gefahr an, die die Begegnung der Blicke für alle Beteiligten bedeutet. Und tatsächlich nimmt das Unglück des Geigers von dieser Begegnung an seinen Lauf. Leverkühn hat "sich vor Indiskretion beim Anschauen"[3] Maries und ihrer schwarzen Augen zu hüten. Adrian weiß, daß sein Blick für die geliebte Frau von tödlicher Kraft sein könnte. Darum wendet er sich ab. Die Verschlossenheit schützt sich selbst und die andern durch dieses Sichabwenden vor der Kälte der Hölle und ihrer zerstörerischen Dämonie.
Von hier aus wird die abgründige Beziehung zwischen Schildknapp und Leverkühn durchsichtig. Sie entspricht dem Gebot der "Lebenskälte". Zwischen Schildknapp und Adrian entsteht keinen Augenblick die versucherische Wärme humanen Mitseins. Der "lachlustige"[4] Freund des Höllensohnes lebt aus der gleichen Indifferenz wie dieser selbst. Zeitblom spricht über eine "merkwürdige Gemeinsamkeit"[5] zwischen den beiden. Die Augen Schildknapps haben die gleiche Farbe wie die Adrians. Zwischen den Gleichäugigen herrscht die kalte Gleichgültigkeit der Hölle, die sich im Blick Schildkanpps spiegelt.

Zeitblom verweist den Leser selbst auf diesen Zusammenhang, wenn er die Vermutung aufstellt, es "hätte Adrians lachlustige Freundschaft für Schildknapp" - durch die Erinnerung an sein Lachen assoziiert sich die Kälte der Hölle noch einmal - "mit dieser Gleichheit ihrer Augenfarbe zu tun, - was dem Gedanken gleichkam, daß sie auf einer ebenso tiefen wie heiteren I n d i f f e r e n z beruhte.[6]"
Schildknapp bricht nicht in die Sphäre dämonischer Ver-

---

[1] DF S.567 [2] DF S.567 [3] DF S.567
[4] DF S.229 [5] DF S.228 [6] DF S.229

schlossenheit ein, er berührt nur ihre äußerste Grenze und macht für Leverkühn deren abgründige Bedeutung doppelt spürbar. Lange nach des Geigers Tod, als Leverkühn hinter den dicken Mauern der Hölle in Pfeiffering verborgen wohnt, ist Schildknapp noch da: als das Zerrbild der Mitmenschlichkeit. Zeitblom spielt auf die teuflische Bewandnis seiner Besuche an, wenn er "den Gleichäugigen"[1] trauernd mit Schwerdtfeger und Marie Godeau vergleicht. Er kommt nicht los von der merkwürdigen Konstellation, "daß nun die gleichen Augen allein übriggeblieben, die schwarzen und blauen aber entschwunden waren....."[2]. Im gleichen Maße wie Leverkühn in der Begegnung mit den Augen eines Schwerdtfeger oder der Marie Godeau die ihm verbotene Lebenswärme als Versuchung empfindet, wird ihm in dem indifferenten kalten Blick Schildknapps die Seinsentfremdung der absoluten Vergleichgültigung bewußt.

---

[1] DF S.642

[2] DF S.642

5. Die Verschlossenheit im Spiegel des Du

Daß wir im folgenden in drei gesonderten Kapiteln Leverkühns Haltung gegen Rüdiger Schildknapp, Rudolf Schwerdtfeger und das Kind Echo darstellen wollen, bedarf einer Erklärung. Es mag zunächst gesagt sein, daß es an und für sich unzulässig ist, über Beziehungen innerhalb eines Romans zu sprechen, ohne daß man alle Gestalten, die im Text vorgestellt werden, berücksichtigt. Wir greifen aber trotzdem drei Figuren heraus, die als pars pro toto stehen sollen und können, da in der Anlage des "Doktor Faustus" die Idee der Variation ganz im Vordergrund steht. Sie ist auch in bezug auf die Figuren verwirklicht, die Leverkühns Dasein zum Scheine begleiten. Die Abwandlung der Idee, daß im Grunde für Leverkühn in keiner Begegnung menschliche Nähe geschehen darf, erhellt die Unbedeutendheit der Personen, die Adrian kennenlernt. Sie erfüllen im wesentlichen die Funktion, deutlich zu machen, daß für Leverkühn jede Berührung mit einem Du von Anfang an unter der Bestimmung der "Lebenskälte" steht, die auf eine Zurücknahme jeder Teilnahme an humanem Sein zielt. Wie stark das Motiv der Kälte die Scheinbegegnungen zwischen Leverkühn und anderen Menschen durchdringt, wird besonders einsichtig in Adrians Beziehung zu Schildknapp, Schwerdtfeger und Echo.

Schildknapp durchbricht in der Freundschaft zu Leverkühn niemals die Bedingungen des Teufelspaktes. Es wird zu zeigen sein, daß er selbst ein Anwalt der Kälte ist. Bei genauerer Betrachtung verrät er sich dem Leser sogar als eine Teufelsmanifestation.

Schwerdtfeger bringt Leverkühn die Bedürftigkeit nach menschlicher Nähe als Versucher zum Bewußtsein. Der Geiger ist Repräsentant des Verbotenen. Adrians Reaktion auf die Versuchung, aus der Verschlossenheit der Hölle durch die Verbindung mit Schwerdtfeger auszubrechen, läßt das Wesen der Verschlossenheit neu beleuchtet sein.

Echo, als mythisches Urbild menschlichen Seins, gehört für

Leverkühn durchaus zu dieser Versuchung. Thomas Mann hat nicht zufällig in der Konzeption seines Romans den ebenbürtigen Gegenspieler für seinen "Doktor Faustus" ausgeblendet. Er müßte die extremen Daseinsbedingungen Leverkühns teilen, müßte, um ihm im eigentlichen Sinne ein Gegenüber sein zu können, das Sein der Hölle kennen und transzendieren. Die Transzendenz der Hölle aber gerade soll im Roman als eine offene Frage an den Leser stehen bleiben.[1]

---

[1] Der Gedanke, inwieweit Frau Schweigestill, die in naiver Güte Leverkühn entgegen tritt, nicht - wenn auch in negativer Verkehrung - das Modell der Menschlichkeit abgibt, wäre einer eigenen Untersuchung würdig. Keinesfalls aber darf, wie es in der Arbeit von Gustav Strübel (Liebe und Geschlecht im Werke Thomas Manns, Diss. Freiburg/Br. 1949, S.102) geschieht, der voreilige Schluß gezogen werden, es handelte sich hier um den Appell eines: Zurück zu den Müttern!

a. R ü d i g e r S c h i l d k n a p p :
I n d i f f e r e n z u n d K ä l t e

Rüdiger Schildknapps Dasein ist die "Entfaltung des Nichtseins"[1]. Er ist nur Gast seines eigenen Lebens. Seine Konzentration auf das Mögliche läßt den Eindruck entstehen, "als scheute er vor jeder Bindung ans Wirkliche zurück, weil er einen Raub am Potentiellen darin "[2] sieht. Er dichtet sich sein eigenes Leben, er entwirft immer neue Existenzmöglichkeiten für sich selbst, die er niemals in die Wirklichkeit umsetzt. Er lebt in der freiwillig gewählten Weltenthaltung. Er scheut vor jeder Verpflichtung zurück, um sich seine Unabhängigkeit von jeder menschlichen Verbindung zu beweisen. Ein "wehmütiges Erwägen von Möglichkeiten, vor deren Erfüllung die Entschlußfähigkeit"[3] steht, ist der wesentliche Inhalt seiner Existenz. Die Reflexion über das "Glückspotential der Welt"[4] verbietet ihm die Kommunikation mit der tatsächlichen Wirklichkeit. Trotz des spielerischen Gebrauchs "seiner gesellschaftlichen Beliebtheit"[5] lebt er in Verschlossenheit. Leverkühns Begegnung mit diesem Geist ist von einer teuflischen Abgründigkeit. Die Weltscheu Schildknapps verbindet sich mit der Weltscheu Leverkühns; zwei Menschen,deren innerste Intention das 'Noli me tangere' ist, zelebrieren miteinander ihre Gleichgültigkeit. Das "Bindemittel der Enthaltsamkeit"[6] ist, wie Zeitblom formuliert, das Fundament dieser kalten Freundschaft.
In Italien führen "die beiden das Welt und Menschen vermeidende Leben gänzlich von den Sorgen ihrer Arbeit beanspruchter Menschen."[7] Ihre "Abgeschlossenheit"[8] ist vollkommen. In einem Klostergarten[9] - er ist Verweis auf die Verschlossenheit der Hölle - sind die beiden "selber einander unsichtbar ..... "[10]. Die äußere Verborgenheit des einen vor dem anderen spiegelt die existentielle

---

[1] Anna Hellersberg-Wendriner, a.a.O.S.157
[2] DF S.226 [3] ebd. [4] DF S.228 [5] DF S.227
[6] DF S.293 [7] DF S.292 [8] DF S.292 [9] vgl. DF S.286
[10] ebd.

Indifferenz, aus der die Begegnung lebt.
Das Lachen verbindet Leverkühn mit Schildknapp. "Nie habe ich ihn so viel lachen , und zwar Tränen lachen, sehen wie beim Zusammensein mit Rüdiger Schildknapp"[1], berichtet Zeitblom. Durch das Gelächter verständigen sich die beiden. Der Stoff für das "dankbare Lachen"[2] Adrians bietet Schildknapps mimische Darstellung menschlicher Schwächen. Er gewinnt ihnen eine zwielichtige Komik ab. Bezeichnend sind die Gegenstände des gemeinsamen Gelächters: wenn Schildknapp die Komik einer Zwieback kauenden Gesellschaft darstellt, deren Gehör durch das Zerbeißen des spröden Gebäcks so stark beeinträchtigt ist , daß kein Gespräch mehr möglich wird, so verweist das - wenn auch nur in sehr verschlüsselter Form - auf eine geistige Situation, nämlich auf die Skepsis gegen die Sprache, auf den Zweifel an dieser Möglichkeit menschlicher Verständigung überhaupt. Oder wenn Schildknapp sich bei der Betrachtung seines Spiegelbildes über die Spuren des Alters in seinem Gesicht beklagt und sich mit einer Handbewegung verwirft, so verrät das Gebärdenspiel die Einsicht, daß diesem alternden Gesicht keine innere Geschichte der Person entspricht, daß sie nämlich überhaupt nicht gelebt hat.
Die zitierten Situationen werden durchsichtig für das Wesen der Beziehung zwischen Leverkühn und Schildknapp. Beide können sich durch die Sprache nicht mitteilen, beide haben keine innere Geschichte, weil die Verschlossenheit ihres Daseins sie geschichtslos macht. Beide leben im absoluten Desengagement.
Schildknapps Augen haben die gleiche Farbe wie die Leverkühns, und Zeitblom verweist auf die doppelbödige Bedeutung dieser Gleichheit. Sie beruhe, so meint er mit Recht, auf der "I n d i f f e r e n z"[3]. Sie gilt bei beiden sowohl der Beziehung selbst - Leverkühn und Schildknapp sprechen sich bezeichnenderweise immer mit dem Nachnamen an - als auch der Außenwelt.

---

[1] DF S.228 [2] DF S.286 [3] DF S.229

Die Basis dieser Freundschaft ist die beiderseitige Verschlossenheit.
Die Funktion der Figur Schildknapp muß allerdings noch in weiterem Rahmen gesehen werden. Die Begegnung Leverkühns mit ihm,entbehrt der menschlichen Wärme und widerspricht auf diese Weise nicht den Bedingungen des Teufelspaktes.
Es finden sich im Roman einige Anspielungen, die Schildknapps Gestalt in einen Bedeutungszusammenhang stellen, in dem sie als Teufelsmanifestation und damit als eineObjektivierung der Hölle Leverkühns erscheint.
Er ist als letzter im Raum,[1] bevor der Teufel bei Leverkühn erscheint, seine Stimme ist es auch , die Adrian hört, nachdem der Versucher das letzte Wort gesprochen. Schildknapp sitzt auf dem Platz in der Sofaecke, den der Teufel zuvor eingenommen hat.[2] Selbst als Leverkühn das Teufelsgespräch niederschreibt, ist Schildknapp in der Nähe. Adrian bezeichnet ihn in seinem Manuskript als "mein Kumpan in eremo, mit dem ich lache,....."[3]. Da im Lachen aber die heimliche Gegenwart des Teufels anklingt, müssen wir die ausdrückliche Betonung des Schildknappschen Lachens als einen Verweis auf seine teuflische Funktion lesen.
Im Teufelsgespräch auch erwähnt Leverkühn den Namen des lachlustigen Freundes in Erinnerung an die väterlichen Experimente mit den Gesetzen der Osmose. Er wünscht sich die Gegenwart des Gleichäugigen, um mit ihm über die dämonisch-zweideutige Komik der lebendig-toten Gewächse zu lachen.
Der Teufel gibt ihm über den Ursprung dieser Art von Gelächter eine deutliche Auskunft: "daß, wers von Natur mit dem Versucher zu tun hat, immer mit den Gefühlen der Leute auf konträrem Fuße steht und immer versucht ist, zu lachen, wenn sie weinen, und zu weinen, wenn sie lachen."[4]
Die Affinität dieser zweideutigen Heiterkeit zum Dämonischen wird in dieser Formulierung durchsichtig.
Deutlicher noch wird der Zusammenhang zwischen Schildknapp und dem Teufel durch Leverkühns argwöhnischen Vergleich der äußeren Erscheinung des gleichäugigen Freundes mit der des Teufels.[5] Dieser trägt einige Kleidungsstücke, die Leverkühn an Schildknapp kennt. Der Ludewig auf dem Sofa hat seine Füße in "gelbe, vertragene Schuhe"[6] gesteckt.

---

[1] DF S.297 [2] DF S.333 [3] DF S.297 [4] DF S.314
[5] DF S.297 f [6] DF S.298

Schildknapp trägt "derbe gelbe Schuhe"[1]. Auch die Jacke, "mit zu kurzen Ärmeln"[2] ist beiden gemeinsam. Während der Beichtrede Leverkühns steht Schildknapp "in seinem ewigen mitgenommenen Sportkostüm"[3] dabei. Der Teufel hat, während er mit Leverkühn spricht, "eine Sportmütze übers Ohr gezogen, ..."[4]. Bevor Leverkühn nach seiner Rede am Klavier zusammenbricht, steht Schildknapp ganz nahe bei ihm.[5] Er ist es auch, der, umgeben von bedeutungslos zudringlichen Frauen, als der kalte Zuschauer mit am Grabe Adrians bleibt,[6] nachdem er, den mit Leverkühn nichts Menschliches verband, gemeinsam mit Zeitblom Adrians Überführung in die Heimat der Mutter eingeleitet hat.[7] Er führt die teuflische Zerstörung Leverkühns damit zuende, das heißt, er ist in seiner Geschäftigkeit ein Instrument des Teufels.

Mit Schildknapp zusammen liest Adrian die Quelle für sein Puppenspiel durch. Der Lachlustige hat ihm die Märchen- und Legendensammlung vermittelt, die als Stoffvorlage dient. Während der Lektüre lachen die beiden, wie sie das zu tun gewohnt sind: "was dabei vor allem auf seine Kosten gekommen," schreibt Zeitblom, "war Adrians Sinn für Komik gewesen, Diese Begierde nach dem Lachen,-"[8]. Der Erzähler kommentiert: "Dem Schlesier vielmehr war entschiedene Genugtuung, so, als hätte er eine Sendung, einen Auftrag erfüllt, deutlich anzumerken, wenn es ihm gelungen war, Adrian in den Zustand des Tränenlachens zu versetzen, und mit dem Schnurren- und Fabelbuch war ihm das unstreitig auf eine höchst dankenswerte, produktiv folgenreiche Weise geglückt."[9] Die heimliche Anwesenheit des Teufels in allen Situationen, in denen Leverkühn lacht, haben wir schon besprochen. Wenn aber nun Schildknapp weitgehend den Stoff für Adrians Gelächter beibringt, muß er in weiterem Sinne als ein Bote des Teufels betrachtet werden.

---

[1] DF S.225 [2] vgl. DF S.225,298 [3] DF S.654
[4] DF S.298 [5] vgl. DF S.667 [6] vgl. DF S.676
[7] vgl. DF S.670 [8] DF S.419 [9] DF S.420

b. Rudolf Schwerdtfeger: Situation der Verführung

Die Begegnung Leverkühns mit Schwerdtfeger steht im Zeichen einer dämonischen Versuchung.[1] Die Darstellung dieser zwielichtigen Freundschaft zeigt den Standort Leverkühns in seiner verzweifelten Widersprüchlichkeit auf. Die Angewiesenheit des "Doktor Faustus" auf das Humanum des Gegenübers, seine Sehnsucht nach einem Gegenspieler wird hier durchsichtig. Adrians Verfallenheit an eine teuflische Illusion, in die die Beziehung mündet, beleuchtet die durch Prädestination unausweichlich Verschlossenheit, die kein Experiment, kein noch so verzweifeltes Spiel mit den Möglichkeiten humaner Kommunikation aufsprengen kann.
Zeitblom sucht nach einem Namen für diese Beziehung und spricht von"einem kecken Anschlag der Zutraulichkeit auf die Einsamkeit ....."[2] Der Treminus Zutraulichkeit kehrt in der Darstellung der sich zwischen den beiden entwickelnden Freundschaft immer wieder und wird zum Schlüssel für die Unangemessenheit dieser Begegnung. Leverkühn bemüht sich nicht um die Kontaktaufnahme mit dem Geiger, vielmehr wird dieser von der Sprödigkeit des Höllensohnes angezogen. Schwerdtfeger, " ebenso gutmütig wie gefallsüchtig, ein eifriger Salonbesucher"[3], versucht Adrian für sich zu gewinnen und ist "durch keine Kühle, Zurückhaltung, Fremdheit zu ernüchtern, einzuschüchtern und abzustoßen"[4]. Zeitblom nennt ihn einen "leichtwiegenden, jeden gewinnenden Fant und Mann aller Stunden,"[5] dessen "Flirtnatur"[6] Leverkühn absolut fremd ist. Es gibt keine Berührungspunktezwischen den beiden. Das unmittelbar treuherzige Weltverhältnis des Geigers, die Spontaneität

---

[1] vgl. dazu: Johannes Klein a.a.O.S.56 "Er wird zugleich Adrians Verhängnis, denn er zerstört dessen Verhältnis zur Welt." Wir können dem Urteil Kleins nicht folgen. Leverkühn hat keinen Augenblick lang ein wirkliches Verhältnis zur Welt. Seine Verschlossenheit wird nur von Schwerdtfeger eine kurze Zeitlang durchbrochen.

[2] DF S.467 [3] DF S.265 [4] DF S.266
[5] DF S.13 [6] DF S.551

seiner Sympathiekundgebungen reizt Leverkühn gerade um des Fremden willen. Die Arglosigkeit des "Distanzvergessenen"[1] weckt in ihm ein großes Interesse - die kalte Liebe der Hölle -, und er kann "sich eines gewissen glücklichen Erstaunens über solche unverwüstliche Zutunlichkeit nicht enthalten."[2] Nach zögerndem Widerstand schenkt er dem Geiger seine Zuneigung. Die Unangemessenheit dieser Beziehung steht im Zeichen der Verführung zur Menschlichkeit, einer Verführung zur Durchbrechung des Teufelspaktes, dessen Zentrum das Gebot der 'Lebenskälte' ist.
Zeitblom erwägt die Hintergründe dieser Verführung, läßt aber die Deutung völlig in der Schwebe und beschränkt sich darauf zu sagen, daß Adrian "behext worden"[3] ist, und daß dieser Freundschaft "doch eher der Name der Verführung gebührte".[4] Er fragt,"wie weit" Schwerdtfeger "sich eigentlich auf Adrians Einsamkeit und damit auch die Bedürftigkeit, Verführbarkeit solchen Alleinseins"[5] verstehe. Unter diesem Blickwinkel erscheint Adrian als der der Verführung Unterlegene, und Zeitblom spricht von dem"Sieg"[6], den "die verblüffende Unbeirrbarkeit ... schließlich über die Kälte der Melancholie"[7] davonträgt. Ein Sieg also, der der "Überwindung der Einsamkeit durch die Zutraulichkeit"[8] gleichkommt. Die Beschreibung der Beziehung zwischen Leverkühn und Schwerdtfeger bewegt sich in den Wortfeldern des Kampfes (Sieg, Uberwindung, Verführung, Anschlag). Das Bedürfnis des Geigers, die "ironische Abweisung zu überwinden,"[9] hat tiefere Wurzeln als die harmlosen Wünsche einer Flirtnatur.
Die "lachlustige Freundschaft" zwischen Leverkühn und Schildknapp spiegelt sich in der kalten Indifferenz der gleichen Augen. Der "Widerschein" einer "koboldhaften Dämonie"[10], die aus den Augen des Geigers lacht, zeigt dem Leser, ohne daß darüber ein direktes Wort gesprochen wird, daß der Teufel, der im Lachen gegenwärtig ist, auch hinter der Gestalt Schwerdtfegers steht, daß er in einem hinter-

---

[1] DF S.427 [2] DF S.267 [3] DF S.551 [4] DF S.551/2
[5] DF S.346 [6] DF S.347 [7] DF S.346/7 [8] DF S.551
[9] DF S.462 [10] DF S.462

gründigen Sinne der eigentliche Versucher ist,der sich des Geigers als eines Instrumentes bedient.
Die Kernproblematik seiner Gestalt ist in dem Begriff der Dämonie wiedergegeben. Zeitblom deutet es an, wenn er über den Geiger schreibt:"Kurz war der Triumph deiner kindischen Dämonie, denn sie hatte sich in dem Kraftfeld einer tieferen, verhängnisstärkeren verfangen, die sie schleunigst brach, verzehrte, zunichte machte. Unseliges 'Du'!
Weder kam es der blauäugigen Belanglosigkeit zu, die es für sich gewann, noch konnte derjenige, der sich dazu herbeiließ, umhin, die - mag sein - beglückende Erniedrigung zu rächen,,....."[1]. Hier wird auf die Anziehungskraft, die unwiederrufliche Affinität angespielt, die zwischen den extrem gelagerten Gestalten in Bewegung kommt. Schwerdtfeger ist der Faszination durch das Sein der Hölle nicht gewachsen. Er muß, sobald er in den Bannkreis des Verschlossenen gerät, von ihm vernichtet werden. Das Fesselnde liegt für den Harmlosen in dem Widerstandserlebnis, das ihm, der auf Gefallsucht hin angelegt ist, eine Konfrontierung mit Leverkühn bedeutet. Die Berührung der Unmittelbarkeit mit der Wirklichkeit der Hölle ergibt für die Beteiligten eine ungeheuere Spannung.
Bei "der polaren Verschiedenheit der Partner, dem geistigen Abstande zwischen ihnen,"[2] kann diese Kontaktaufnahme nur den Charakter eines Kampfes zwischen extremen Lebensstimmungen annehmen.
Leverkühn nimmt die Herausforderung der Harmlosigkeit an und hat zum Scheine teil an einer Freundschaft, die versucherische Fiktion bleibt. Sie kehrt sich gegen den Zutraulichen selbst, und er wird des ironischen Spiels, das der Verschlossene mit ihm treibt, nicht gewahr. Das Engagement Leverkühns an eine illusionäre Kommunikation entspringt dem innersten Wunsch, die Verschlossenheit aufzulösen.
Die scheinbare Preisgabe Leverkühns ist teuflisch in einem zweifachen Sinn: einmal ist sie der verzweifelte Versuch, aus der Hölle zu fliehen. Da dieser Ausbruch aber geschieht

---

[1] DF S.553

[2] DF S.551

im Bewußtsein des Scheiterns, da er seine innersten Impulse aus der kalten Gleichgültigkeit der Negation des Seins zieht, ist er selbst ein Akt der Negation, der sich in der Fiktion einer Liebe, die "wärmt"[1], verbirgt. Der Scheincharakter der Freundschaft zwischen Leverkühn und dem Geiger macht die Preisgabe der Verschlossenheit dämonisch. In einem tieferen Sinne ist sie ein Akt des Nihilismus, weil sie als eine Versuchung erlebt wird, die die Hölle sich selbst auferlegt.

Das Wort Schwermut kehrt an entscheidenden Stellen in der Beschreibung der Freundschaft zwischen Leverkühn und Schwerdtfeger wieder. Die Negation menschlichen Mitseins, die für Leverkühn als versucherisches Spiel ins Leben tritt, steht im Zeichen der Parodie, die, wie der Erzähler sagt, "tief in der Schwermut"[2] Adrians wurzelt. Zeitblom spricht über "schwermutsvolles Gelingen"[3] der Werbung des Geigers und nennt Adrians Verhältnis zu ihm eine "schwermütige Neigung"[4]. In all diesen Formulierungen wird die Sinnlosigkeit transparent, die jeden Versuch Leverkühns, die Verschlossenheit der Hölle zu durchbrechen, zugrunde liegt. Die so verzweifelt gelebte Illusion der Kommunikation erhält von hier aus einen neuen Akzent, sie trägt die "Merkmale erotischer Ironie ....."[5].

Die Einführung des Wortes Schwermut geschieht nicht von ungefähr, da es in der Beschreibung des Leverkühnschen Werkes[6], das seine Verschlossenheit zum Thema hat, wiederkehrt.

Der Verführungscharakter der Freundschaft zwischen Leverkühn und Schwerdtfeger wird deutlich an dem Violinkonzert, das jenes für den Geiger - auf dessen dringende Bitte - schreibt. Der erste Satz ist "von einer ständig an der Grenze des Spottes gehaltenen Süße und Zärtlichkeit"[7], er ist eine ironisch--schwermütige Huldigung an die Zutraulichkeit und die "virtuos--konzertante Willfährigkeit der musikalischen Haltung"[8],

---

[1] DF S.332 [2] DF S.498 [3] DF S.467 [4] DF S.551
[5] ebd. [6] vgl. DF S.498 [7] DF S.543 [8] DF S.542

ist in der Form der Parodie ein Bekenntnis dafür, daß Leverkühn den Versuchungscharakter seiner Freundschaft durchschaut hat. Das Konzert ist als "Parodie des Hinreißenden ganz ernst gemeint und darum irgendwie beschämend wirkende Leidenschaft ..."[1]. Es ist die Leidenschaft, von der der Teufel spricht: "Wahre Leidenschaft gibt es nur im Ambiguosen und als Ironie. Die höchste Passion gilt dem absolut Verdächtigen ..."[2]. Die scheinbare Verfallenheit Leverkühns an den Geiger ist tatsächlich durchgehend ambivalent. Sie ist kalte Hingerissenheit und schwermütige Zurücknahme in einem, sie ist in der Schwebe gehaltene Zuneigung, in der sich Leverkühns Bedürftigkeit nach menschlichem Mitsein am reinsten ausspricht.

Schwerdtfeger besucht Leverkühn, um ihm das illegale Verhältnis zu Ines Rodde zu beichten. Während er mit Adrian spricht, merkt er nicht, daß dieser sich ihm ironisch entzieht. Adrian antwortet auf die Bekenntnisse des Geigers fast nichts. Die Begegnung findet in der Abtsstube des Hauses Schweigestill statt. Die metaphorische Bedeutung dieser Situation ist einsichtig: Leverkühn, "des Teufels Mönch"[3], ist nicht in der Lage, Geständnisse menschlich aufzunehmen. Sofort nach dem Erscheinen Schwerdtfegers stellen sich bei Adrian so starke Kopfschmerzen ein, daß er sich ins dunkle Zimmer zurückziehen muß, in dem sich die Blicke der beiden nicht treffen können. Die Kopfschmerzen als Verweis auf die Gleichgültigkeit des sich langweilenden Leverkühn und ebenso das dunkle Zimmer deuten die Situation: das Gespräch bleibt ohne Resonanz. Schwerdtfeger überspielt diese Wahrheit und spricht "über tote Punkte hinweg, der Ungewißheit zum Trotz, in der man sich bei herrschender Nacht über die Reaktion des anderen befindet."[4] Er versucht, Leverkühn davon zu überzeugen, daß ihm das Gespräch mit ihm, der Austausch und die Berührung mit seiner Sphäre angemessen seien. Ein kühn-dreister Identifizierungsversuch mit Adrian gipfelt in der Selbstinterpretation des Geigers als einer

---

[1] DF S.544 [2] DF S.323 [3] DF S.664 [4] DF S.464

platonischen Natur, die zur "Vervollkommnung" und "Reinigung"[1] der Kommunikation mit Leverkühn bedürfe. Es folgt die Bitte um das Violinkonzert, das er als "platonisches Kind"[2] empfangen wolle. Leverkühn nimmt die Herausforderung an und beantwortet sie mit dem ironisch distanzierenden Konzert. Doch Schwerdtfeger versteht es nicht, ebensowenig wie das Gespräch in der Abtsstube, das "ein Mißbrauch des Dunkels"[3] ist. Er konstruiert sich eine Gestalt, die es gar nicht gibt; Leverkühn übernimmt ironisch-schwermütig die ihm zugedachte Rolle, wissend, daß die Beziehung zwischen ihm und Schwerdtfeger eine Fiktion ist. Daraus entspringt seine Handlungsweise im Zusammenhang mit der Werbung um Marie Godeau.

Leverkühn schickt den Geiger als Werber zu ihr. Zeitblom läßt es offen, ob er ihn damit nicht wissend in den Tod schickt, um endlich der Situation der Versuchung zu entfliehen. Der Erzähler fragt, ob er es nicht getan habe, "um selbst verzichtend zurückzutreten in seine Einsamkeit."[4] Aber zugleich erscheint die Sendung als ein kalter Racheakt des Höllensohnes. Dieser Racheakt muß, wie Leverkühn in seiner Beichtrede formuliert, geschehen "nach Zwang und Weisung"[5] der Hölle, deren Gesetz in dem schwermütigen Verhältnis zu Schwerdtfeger - und noch mehr durch den Plan einer Heirat verletzt ist. Der Versuch des Verschlossenen, sich selbst ins Menschliche - wenn auch unangemessen Menschliche - zu flüchten, erscheint aus der Sicht der Hölle als ein "Schlich zur Versöhnung"[6], als eine dämonische Versuchung der Hölle gegen sich selbst. Wohl aber muß gesagt werden, daß Thomas Mann bewußt die Bedeutung dieser erschlichenen Versöhnung in der Schwebe hält. Menschliche Bedürftigkeit und versucherische Teilhabe am Verbotenen sind für Adrian ineinander aufgehoben, Sie verschmelzen zu einer Sinneinheit, da zuinnerst für Leverkühn die Verneinung des Seins dialektische Bejahung einschließt. Darum bleibt die Begegnung mit Schwerdtfeger für ihn eine Frage nach der

---

[1] DF S.466 [2] DF S.467 [3] ebd.
[4] DF S.586 [5] DF S.664 [6] ebd.

Humanität. Das wird deutlich im Gespräch mit dem zum Werber Erwählten.
Dieser bekennt, daß sich in ihm etwas zusammenziehe, wenn Leverkühn das Wort "menschlich"[1] in bezug auf sich selbst gebrauche.Leverkühn spricht davon, daß er sich von der Verbindung mit Marie Godeau für"den menschlichen Gehalt seines zukünftigen Werkes Gutes und Großes "[2] verspreche. Schwerdtfeger wirft die Frage auf, ob seine Musik nicht "ihre Größe am Ende ihrer Unmenschlichkeit "[3] verdankt, und gibt zu, daß er "kein menschlich inspiriertes Werk"[4] von ihm hören wolle. Leverkühns Antwort auf diese Vermutung legt die verzweifelte Bedürftigkeit des Verschlossenen nach humanem Mitsein bloß: "Aber findest du es nicht grausam , mich wissen zu lassen, daß ich nur aus Unmenschlichkeit bin, was ich bin, und daß Menschlichkeit mir nicht zusteht?"[5] Die Betroffenheit Adrians ist um so echter, als Schwerdtfeger selbst es ist. der ihm "menschliche Wärme"[6] entgegenbringt, der mit der Bedürftigkeit des Verschlossenen rechnet und sie ausnutzt. Adrian nennt die versucherische Beziehung "eine Einübung des Menschlichen", als dessen "Vorstufe"[7] er sie betrachtet. Die Einschränkung durch durch das Wort "Vorstufe" wird noch einmal betont durch ein "beinahe". "In meinem Leben war einer, dessen beherztes Ausharren - man kann beinahe sagen: den Tod überwand; der das Menschliche in mir frei machte, mich das Glück lehrte."[8] Es ist der Ausdruck der schwermütigen Gewißheit, , daß die Freundschaft mit Schwerdtfeger bis in ihre Wurzeln fragwürdig ist, daß sie das Maß der Bedürftigkeit des Höllensohnes nicht aufwiegen kann. Zugleich aber ist es das Bekenntnis dafür, daß Adrian genau weiß, wie verführbar er ist. Wie verzweifelt er die Verurteilung seiner Existenz zur Kälte aufzuheben versucht, wird durchsichtig, wenn er zu Schwerdtfeger sagt, er könne sich um sein "Seelenheil"[9] verdient machen, sofern ihm die Mittlerstellung zwischen sich und dem Leben gelänge.

---

[1] DF S.579 [2] ebd. [3] ebd. [4] ebd.
[5] ebd. [6] ebd. [7] ebd. [8] ebd.
[9] DF S581

c. Echo Schneidewein: Unentrinnbarkeit der Hölle

Der Triumph der "kindischen Dämonie"[1], der in Schwerdtfegers Tod sich verkehrt in eine große Niederlage des verneinenden Geistes in Leverkühn, ist, gemessen an der in mythische Dimensionen hinauswachsenden Absage an das Menschliche, wie sie in Leverkühns Begegnung mit dem Kinde Echo geschieht, nur ein Vorspiel zur letzten Ichverlassenheit und Seinsentfremdung. Sie wird, wie wir schon sahen, deutlich in der ungeheueren Distanz, mit der Leverkühn der Welt begegnet. Von dieser extremen Bewußtseinslage aus kann allein das schwermütige Verhältnis Adrians zu dem Kinde Echo verstanden werden. Leverkühns Erfahrung der Bedürftigkeit nach menschlicher Wärme und die gleichzeitige Erkenntnis, daß sie verweigert bleibt, ist der Hintergrundfür das so vielschichtige Problem der Zuneigung des Höllensohnes zu einem Kinde. Der kleine Echo kann für ihn nicht zum Partner werden, vielmehr bedeutet die Begegnung mit ihm das Erlebnis reiner Unmittelbarkeit, die nicht, wie es bei Schwerdtfeger geschieht, durch die List eines Anschlages auf Leverkühn wirkt, sondern allein durch das Gewicht ihres In-der-Welt-Seins. Das Kind repräsentiert für Leverkühn das ganze Potential des Menschlichen, Echo gilt ihm als der mythische Entwurf eines Seins, in dem die Ungebrochenheit der Unmittelbarkeit, die "inständige Bitte um Seele"[2] erfüllt zu sein scheint.
Das Kind bewirkt - wie Adrian selbst - eine Befremdung, die jedoch völlig anderer Natur ist als die des Höllensohnes. Zeitblom beschreibt Echo als die "Erscheinung des Kindes auf Erden,..."[3]. Die "seltsame In-sich-Geschlossenheit"[4] des Kindes - bei Leverkühn heißt es Verschlossenheit -, der Eindruck des "Mythisch-Zeitlosen"[5] seines Wesens schafft die Atmosphäre

---

[1] DF S.553 [2] DF S.501 [3] DF S.619 [4] ebd.
[5] ebd.

der Fremdheit, die Echo umgibt. Adrian liebt in ihm das "Bild"[1] des Kindes, und das "leicht schwebende Dasein des Kleinen"[2], das ihn dem realen Zugriff entzieht, erfährt Leverkühn als ein Glück, dem er vergeblich mit "ernster Zartheit"[3] begegnet.
Die dem Kind verliehenen Prädikate erhellen den Bedeutungszusammenhang, in dem diese ans Mythische grenzende Begegnung zu stehen kommt. In Echo begreifen die Bewohner von Pfeiffering die Erscheinung eines "kleinen Gesandten aus Kinder- und Elfenland"[4], und sie fragen sich, "was ihnen denn da vom Himmel gefallen sei."[5] Diese Urteile entrücken Echo den zeiträumlichen Bedingungen menschlichen Seins, er wird zum Symbol für den Einbruch einer Welt, die jenseits der gewohnten liegt. Die Beinamen Echos, die der Wirklichkeit des Märchens entnommen sind, verdeutlichen dies: er wird verglichen mit einem "Elfenprinzchen"[6]; leitmotivisch kehrt die Bezeichnung Elf[7] wieder. Auch Adrian ist gefesselt von dem "Elfenreiz des Kindes"[8].
Eine Verstärkung des Eindrucks von Entrücktsein, von der unbegreifbaren Distanz des Kindes wird noch erreicht dadurch, daß Echo "mehreres würdig Stehengebliebene aus älterer Sprache in seiner Rede"[9] führt, das heißt , daß sein Sprachraum ein anderer ist als der der Mitwelt Adrians. Die Wortbildungen aus dem Spätmittelalter, vor allem die Gebete, die Echo spricht, trennen ihn von der ihn umgebenden Welt. Echo ist wie Adrian ein Fremdling. Aber sein Fremdsein rührt aus anderen Gründen her. Das Kind erscheint Leverkühn als die reine Möglichkeit des Menschlichen, gleichsam als die eigene verlorene Möglichkeit, Mensch zu sein. Echo wird ihm zum Sinnbild des Menschlichen schlechthin, und die "heitere und zärtliche Erwärmung der Herzen"[10], die die Gegenwart des Elfen auslöst, ergreift auch Leverkühn und überhöht ihm das Kind in den Sehnsuchtsbereich der von Paktes wegen verbotenen Hoffnung: Echo ist die Fleisch und Blut gewordene Erfüllung

---

[1] DF S.619 [2] ebd. [3] ebd. [4] DF S.618 [5] DF S.615
[6] DF S.611 [7] DF S.614,616 [8] DF S.620 [9] DF S.613
[10] DF S.615

seiner Bedürftigkeit nach menschlicher Wärme, er ist mythisches Symbol der verschwiegenen Sehnsucht Leverkühns nach der Verwirklichung einer "Wagniswelt neuen Gefühls"[1], die die geistige Kälte des "Doktor Faustus" zu erlösen vermöchte.

Das Kind spürt die Besonderung Adrians,und es "war deutlich, daß er an Adrian ausnehmend hing und nach seiner Gesellschaft strebte, auch deshalb gewiß, weil diese das Besondere und Interessante .....war"[2]. Die Begegnung der beiden Fremdlinge vollzieht sich im wesentlichen durch das Medium des Blickes. Die Augen Echos, "von klarstem Blau"[3], erwecken nicht zuletzt den "Eindruck von Märchen"[4]. Adrian ist "schnell versunken"[5] in die fremde Wirklichkeit dieses Kinderblickes. Aber er weiß, daß die Begegnung der Augen für das Kind eine tödliche Gefahr einschließt. Zeitblom kommentiert: "Ganze Tage sah er ihn nicht,... schien ihn zu meiden und sich den zweifellos geliebten Anblick zu verbieten"[6] in der Angst, durch die dämonische Macht seines Blickes, Echo in den Bannkreis der Hölle zu ziehen. Der Tod des Kindes, seine tödliche Krankheit, wird von Leverkühn selbst mit der Wirkung seines Blickes in Verbindung gebracht. In der Beichtrede spricht er davon, daß der Teufel Echo durch die vergiftende Wirkung seiner Augen getötet habe: "so bracht Er es um ohn Erbarmen und bedient sich dazu meiner eigenen Augen."[7] Dementsprechend wird der Krankheitsverlauf Echos beschrieben. Der auf Adrian am furchtbarsten wirkende Eindruck ist "das zunehmende schielende Verschließen"[8] der Augen Echos. Adrian deutet es als Teufelswerk, das er selbst durch seinen Blick verschuldet hat. Des Kindes Augen verwandeln sich durch die Vergrößerung der Pupillen[9], genauso wie die Augen Adrians sich zuletzt durch eine erstarrend wirkende Vergrößerung der Lidspalte verändern.[10]

Adrian empfindet den Tod des Kindes als einen Beweis da-

---

[1] DF S.428 [2] DF S.621 [3] DF S.611 [4] ebd.
[5] DF S.613 [6] DF S.621 [7] DF S.664 [8] DF S.630
[9] vgl. DF S.634 [10] vgl. DF S641

für,daß er aus der Hölle nicht mehr entrinnen kann, mehr noch: daß Echo, sobald er in seine Nähe geraten, auch dem Fluch der Hölle verfallen ist. Das Kind scheint besessen zu sein. Der Eindruck wird verstärkt durch die Art des Leidens, an dem es zugrunde geht: eine Hirnhautentzündung. Entsetzliche Kopfschmerzen quälen das Kind zu Tode. Es sind die Schmerzen Adrians. Das "Hauptwehe"[1], das spürbare Indiz des Teufelspaktes kehrt bei Echo wieder, und bestärkt im Leser die Vermutung, daß es sich um eine Art Vergiftung handelt. Daß die Kopfschmerzen das Vernichtungsmittel des Teufels sind, formuliert Adrian selbst wenn er sagt: "Vielleicht kann er's nicht kürzer machen mit seinen elenden Mitteln.'"[2] Leverkühn kennt selbst diese Mittel aus Erfahrung. Darum bezichtigt er sich des Mordes an Echo.

Zu vordergründig bliebe die Deutung, würden wir nicht auf die seltsamen Anspielungen , die Adrian in seiner Beichtrede auf den Ursprung des Kindes macht, hören. Er sagt, Echo sei das Kind, das Hyphialta, die kleine Seejungfrau, ihm geboren habe.[3] Der Teufel habe sie, so betont er, ihm zugeführt, und sie sei zuweilen mit Fischschwanz erschienen und manchmal in Menschengestalt. Die kleine Seejungfrau ist für Leverkühn das Sinnbild für die Problematik der Seele. Er nennt die kleine Seejungfrau seine "Schwester"[4]. Der Sinn dieser Bezeichnung wird deutlich aus den Bemerkungen Adrians über die kleine Seejungfrau in Zusammenhangmit seiner Krankheit.Er vergleicht seine Qual "den Messerschmerzen" der kleinen Seejungfrau[5], die sie zu erleiden hat, um ein Mensch zu werden und eine "unsterbliche Seele"[6] zu erlangen. Er nennt sie "seine Schwester in der Trübsal"[7]. Die Trübsal gilt zugleich der eigenen Unmenschlichkeit, dem Mangel an Seele. "Naturen wie Adrian haben nicht viel 'Seele'"[8], schreibt Zeitblom. Die versöhnende Funktion der Seele mache, so meint der Erzähler, das Humane im Menschen

---

[1] DF S.629 [2] DF S.632 [3] vgl. DF S.663 [4] ebd.
[5] DF S.468 [6] DF S.457 [7] ebd. [8] DF S.197

aus. Wenn gewisse Partien aus der Apokalypse Leverkühns "wie eine inständige Bitte um Seele"[1] wirken, so schließt das die Sehnsucht Adrians nach Menschlichkeit ein. Es ist die Bitte einer in Lebenskälte erstarrten Existenz, die Bitte um die Liebe, die wärmt. Der Wunsch der Nixe, eine Seele zu gewinnen, ist eine Anspielung auf Adrians Sehnsucht nach Menschlichkeit. Die Realisierung dieses Wunsches liegt für Leverkühn im Imaginären, und wenn Zeitblom die Versöhnung zwischen Geist und Trieb dorthin verweist und die Seele als Kraft der Versöhnung zwischen Trieb und Geist mit dem Prädikat einer "stark poetisch angehauchten Instanz"[2] versieht und damit zugleich die Menschlichkeit mit skeptischem Blick betrachtet, so übernimmt er damit für einen Augenblick die Denkweise Adrians, die das Menschliche nur im Sinne eines Postulates in der schwermütigen Kälte kennt. Mitten in der Hölle versucht sich Leverkühn am Humanen; aber dies geschieht, da Echo ein nahezu überreales Gebilde ist, in einem poetischen Bereich. Echo aber, als das lebendige menschliche Wesen ist, wie Adrian für kurze Zeit meint, die Überwindung der Kälte, die poetische Erlösung aus der Hölle, die durch seine fingierte Hochzeit mit der Nixe verdeutlicht wird.

Von hier aus begreifen wie die poetischen Epitheta wie "Elfenprinzchen" und "Botentum"[3] als Verweis auf die Symbolfunktion der Erscheinung des Kindes als einer mythisch poetischen Verwirklichung der Menschlichkeit. Echo wird zum Repräsentanten für Leverkühns Anrecht auf Seele, zur poetischen Inkarnation seiner Sehnsucht nach einer Menschlichkeit, die trotz der Lebenskälte, mitten in der Verschlossenheit der Hölle, möglich sein soll.

Echo bedeutet für Leverkühn die schwermütige und poetische Überwindung der Kälte, und er hängt an Echo als an einem Urbild des Humanen, das er nicht in die reale Sphäre seines Seins herabziehen kann. "'Es ist eine wohl-lustbarliche Begegnig'"[4], meint Echo, als er Adrian gegenübersteht. Als die Umstehenden über des Kindes Ausspruch la-

---

[1] DF S.501 [2] DF S.197 [3] DF S.619 [4] DF S.613

chen wollen, sagt Leverkühn, man solle "das Kind nicht mit gelächter verwirren. Ist auch kein Grund zum Lachen,....."[1]. Wenn Adiran das Lachen in Echos Gegenwart verbietet, deutet er die leise Hoffnung an, daß der Teufel ihn, solange er mit dem Kinde zusammen ist, verschonen müsse. Aber die Unentrinnbarkeit der Hölle wird Leverkühn beim Tod Echos bewußt. "'Ich habe gefunden'", sagt er, "'e s s o l l n i c h t s e i n.'" Das "Menschliche"[3] soll nicht sein, meint Adrian. "Es wird zurückgenommen. Ich will es zurücknehmen.'"[4] Dieses Bekenntnis macht offenbar, daß für Leverkühn durch den Tod Echos die Hoffnung auf eine humane Partizipation am Sein endgültig zerstört ist. Echo hat die blauen Augen der kleinen Seejungfrau, die sich in Leverkühns Phantasie ins Menschliche transzendiert hat. Echo, das Kind der Kälte, wird Leverkühn genommen und mit ihm die Hoffnung, der Hölle je zu entrinnen.

---

[1] DF S.614 [2] DF S.634 [3] DF S.634

[4] DF S.634

III. SÖREN KIERKEGAARD - DER AESTHETIKER UND QUIDAM

1. Die Verschlossenheit des schwermütigen Ich

Vorbemerkung:

Unsere Interpretation des "Doktor Faustus" gewinnt auf dem Hintergrund der Kierkegaardschen Texte eine weitere Legitimation. Wir versuchen zu zeigen, daß die Verschlossenheit Adrian Leverkühns als ein Sein in der Hölle erfahren wird. Die absolute Autonomie des Ich gegenüber allen Bindungen wird in der genuinen Romantik noch als Genuß beschrieben. Leverkühn versagt sich diesen verzweifelten Genuß. Er nimmt die Weltangst, die Zeitleere und die innere Ausweglosigkeit seines Daseins an, ohne sie poetisch zu verklären. Er erleidet das 'Nihil', ohne einen einzigen Fluchtweg in die Welt des schönen - des romantischen - Scheins zu konstruieren. Er nimmt die nihilistische Verzweiflung der Romantik auf seine Schulter und verzichtet auf jede Verklärung seiner Situation. Darum haben wir ihn als den Menschen bezeichnet, der am Endpunkt der nihilistischen Tradition der Romantik steht, weil er sich diesen Nihilismus in aller Wahrhaftigkeit ins Bewußtsein hebt.

Kierkegaard hat in letzter Schärfe den Verführungscharakter der Romantik analysiert. Der Entschluß Leverkühns, der romantischen Subjektivität nicht mehr zu huldigen, sondern ihren Fluch als ein Scheitern an der Wirklichkeit anzuerkennen, kann in seiner geistesgeschichtlichen Bedeutung ganz neu gewürdigt werden, sobald wir Kierkegaard als den hellsichtigen Kritiker der romantischen Tradition zu Wort kommen lassen. Kierkegaard hat in unserer Untersuchung eine dienende Rolle, aber seine Stimme ist entscheidend. Als ein scharfsichtiger Interpret der deutschen Romantiker hat er vorausgesehen, daß die romantische Subjektivität - an der Leverkühn offenen Auges scheitert - in den Abgrund der Verzweiflung führt. Kierkegaards Analyse des Seins in der - noch romantischen - Verschlossenheit ist die geistige Achse unserer Studie.

Kiergegaard führt uns vor, wie das romantische Ich mit der Einsicht in seine nihilistische Situation kämpft. Die ironische Freiheit des verschlossenen Ich ist als ein Scheitern beschrieben, das immer noch poetisch verklärt wird. Leverkühn versagt sich angesichts der gleichen Erkenntnis den Ausweg in ästhetisch genossene Verzweiflung.
Kierkegaards Texte sind uns willkommen gerade auch deshalb, weil in ihnen die Kritik an der Romantik in Form von hoher Literatur an Experimentalgestalten entwickelt wird. Uns interessiert weder der 'Philosoph' noch der 'Theologe' Kierkegaard, sondern allein der virtuose Schriftsteller und Kritiker der Romantik.
Hellsichtiger als die Kritiker Schlegel und Novalis und hellsichtiger noch als Jean Paul - der in seinen theoretischen Schriften[1] wie Kierkegaard zum Psychologen der Romantik wird - hat Kierkegaard den Nerv der Romantik als tödliche Versuchung des Menschen bloßgelegt.
Ebenso wie Kierkegaard weiß Leverkühn um diese Versuchung. Nicht umsonst läßt Thomas Mann ihn, während er einen Text von Kierkegaard liest[2], mit dem Teufel zusammenstoßen. Die Kierkegaardlektüre beschwört für Leverkühn die Teufelsvision. Das will sagen, das andere Ich Adrians tritt in der Atmosphäre Kierkegaards auf. Die Dämonie absoluter Subjektivität ist das Thema der Rezension über Mozarts Oper "Don Juan".[3] Die absolute Subjektivität - der Fluch der nihilistischen Tradition der Romantik - ist es auch, die das Teufelsgespräch als ein abgründiges Selbstgespräch ermöglicht. Das heißt, Leverkühn nimmt, um mit dem Teufel ins Gespräch kommen zu können, die Perspektive Kierkegaards ein.
Wir werden deshalb seine Texte so weit untersuchen,als sie geeigenet sind, die Motive des "Doktor Faustus" als Endpunkt in der nihilistischen Tradition der Romantik zu erhellen.

---

[1] vgl. dazu: Jean Paul, Vorschule der Ästhetik. Kleine Nachschule zur Ästhetischen Vorschule. Herausgegeben und kommentiert von Norbert Miller. Nachwort von Walter Höllerer. Studienausgabe(Sonderdruck aus Band V der Jean-Paul-Ausgabe des Carl-Hanser-Verlags) München 1963

[2] vgl. DF S.297

[3] vgl.EO I S.47 ff: "Die unmittelbaren erotischen Stadien oder das Musikalisch- Erotische".

Wir haben die Gestalt Adrian Leverkühns als das Modell eines Seins beschrieben, in dem für das Ich die Beziehung zur Wirklichkeit in einem umfassenden Sinne aufgehoben ist. Die Welt erscheint dem Verschlossenen als Stoff, über den die berechnende Ratio verfügt, ohne daß der Verfügende selbst am Sein partizipiert.
Kierkegaard hat, wie wir in unserer Einführung schon darlegten, in den Texten von "Entweder/Oder" und ganz besonders in den "Stadien" die Problematik des in sich verschlossenen Ich aufgerollt. Daß diese Verschlossenheit nun aber - im Gegensatz zu dem deterministischen Ansatz im "Doktor Faustus" - hier als eine Verschuldung des Menschen verstanden wird, hat die radikale Verschärfung der Frage nach dem Wesen dämonischer Verschlossenheit zur Folge. Kierkegaard zeichnet in der Existenz des Aesthetikers und in der Experimentalgestalt Quidam die Situation, in die ein Mensch geraten muß, dem die Welt, in der er lebt, allein in der Rückwendung auf die Reflexion garantiert ist. Der Grundgedanke, daß der denkfähige Mensch nur aus dem Gegenübersein zu Gott die eigene Wirklichkeit begreifen und leben kann,[1] führt bei Kierkegaard zum dichterischen Entwurf eines weltlosen Ich, das, in sich selbst verschlossen, nach einer bindenden Instanz suchen muß.
Im "Doktor Faustus" wird die Emanzipation des Geistes, seine Freiheit gegenüber allen Bindungen als ein Sein in der Hölle dargestellt. Kierkegaard gibt zu bedenken - immer unter Berücksichtigung der romantischen Subjektivität, der auch Leverkühn verhaftet ist - , daß die ironische Freiheit des verschlossenen Ich in letzter Konsequenz religiöse Verzweiflung ist.
Die absolute Negativität der Leverkühnschen Weltbetrachtung wird in der großen Beichtrede ebenfalls als Abfall von Gott und damit als religiöse Verzweiflung gekennzeichnet.
Kierkegaard beurteilt die absolute Autonomie des romantischen

---

[1] Dieser Gedanke erscheint zwar aus der Perspektive Leverkühns als ein Fluch - und Ausweg, auf dem die nihilistischen Konsequenzen des romantischen Subjektivismus durch den Sprung in das Paradox christlicher Subjektivität umgangen werden. Und doch fällt gerade durch die von Kierkegaard leidenschaftlich verfolgte Antithetik von ästhetischer Verschlossenheit - als dem Existenzausdruck nihilistischer Verzweiflung - und religiöser Existenz auf den "Doktor Faustus" ein neues Licht, da Thomas Mann ihn - wenn auch nur in großer Vorsicht und mit ironischen Vorbehalten - als Negativ eines 'homo religiosus' darstellt.

Ich als nihilistische Verzweiflung. Thomas Mann hat den gleichen Gedanken in seinem Roman ausgebreitet und mit zwingender Konsequenz zuende geführt. Unter dieser Perspektive wird die Leverkühnsche Verzweiflung als ein Endpunkt des romantischen Nihilismus sichtbar.

Wir haben in dem einführenden Teil unserer Arbeit zwei Figuren aus den Schriften Kierkegaards vorgestellt, die wir als Modelle der schwermütig verschlossenen Existenz betrachten wollen: den Aesthetiker und Quidam, den Schreiber des Tagebuches in den"Stadien" . Beide können - wie Leverkühn - nicht an der Welt partizipieren. Die Situation beider gründet in dem Zwiespalt, der zwischen der erfahrbaren Wirklichkeit und der Gegenwelt der Reflexion gesetzt ist. Der Aesthetiker und Quidam repräsentieren zwei Formen des Seins in der Verschlossenheit. Ihre heimliche Identität wird aber offenbar, sobald man das Ziel, das bei ihrer Darstellung verfolgt wird, ins Auge faßt.

Sowohl Quidam als auch der Aesthetiker sollen durch die Erfahrung der existentiellen Verzweiflung zu religiösem Dasein - es gilt als ein Sein jenseits der romantischen Subjektivität - in Beziehung gesetzt werden. Die Weisen schwermütiger Verschlossenheit sind gestaltet in negativer Kontrastierung zur Vorstellung eines "homo religiosus", der allein die Kluft zwischen Ich und Welt in seiner Gottesbeziehung zu schließen vermag.

Der Aesthetiker und Quidam sind auf dem Weg, eine Beziehung zu Gott zu knüpfen. Aber sie gehen beide den Weg nicht zuende: der Aesthetiker, weil er nicht will und Quidam, weil er nicht kann.

Der A e s t h e t i k e r :

"Was also ist Schwermut? Sie ist des Geistes Hysterie"[1], schreibt der Ethiker in seinem vom Aesthetiker A nie beantworteten Brief. Die "Hysterie" ist als ein Leiden an der Welt die Grunderfahrung des Aesthetikers[2]. Das schwermütige Ich begreift sich wie

---

[1] EO II S.201

[2] Der Ethiker erklärt diese Erfahrung zum religiösen Problem. vgl.EO II S.201:"Als unmittelbarer Geist hängt der Mensch mit dem gesamten irdischen Leben zusammen,und jetzt will der Geist sich gleichsam sammeln aus dieser Zerstreutheit heraus und sich in sich selbst erklären;die Persönlichkeit will sich ihrer selbst bewußt werden in ihrer ewigen Giltigkeit."

Leverkühn aus seiner Distanz zur Welt, da es den Ort, der ihm im Gesamtzusammenhang der Wirklichkeit zukommt, nicht anzugeben vermag. Der Ethiker setzt die Orientierungsmöglichkeit für den aus dem unreflektierten Weltverhältnis herausgetretenen schwermütigen Geist als gegeben voraus. Darum nennt er die Weigerung des Aesthetikers, sich in der Beziehung zur Transzendenz aus der Verschlossneheit zu befreien, "Sünde"[1]. Der Aesthetiker entzieht sich der religiösen Verunendlichung seiner Existenz. Er schafft sich seine eigene - negative - Unendlichkeit, indem er in der Schwermut als der unendlichen Negation des Wirklichen verharrt.

Ästhetische Schwermut ist gegenstandslos, sie begehrt nichts, sie ist Beziehungslosigkeit schlechthin. Darum hat die Schwermut keinen konkreten Grund und darin, so folgert der Ethiker, "liegt die Unendlichkeit der Schwermut"[2]. Sie hat keine positive Wirklichkeit, sondern ist das Bewußtsein der umfassenden Negation. Die Reflexion des schwermütigen Aesthetikers "kehrt fort und fort in ihn selbst zurück"[3] und isoliert ihn auf diese Weise aus jeder Partizipation an der Welt. Jede Berührung mit ihr geschieht um der Loslösung, um der unendlichen Bewegung des Verneinens willen. Im Genuß des Augenblicks wird eine vorläufige Bindung eingegangen, deren heimliche Affinität nur der Bestätigung der inneren Leere gilt. Sind hier nicht alle Grundelemente des Leverkühnschen Daseins in klassischer Weise vorweggenommen?

Der Aesthetiker A erleidet die Verschlossenheit als Angst[4]. Er nennt die Schwermut den "intimen Vertrauten"[5] seiner Verschlossenheit. Über den Trübsinn - ein Synonym für Schwermut- schreibt er in einem Diapsalm:"mitten in meiner Freude, mitten in meiner Arbeit winkt er mir, ruft mich zur Seite, obwohl ich leiblich an Ort und Stelle bleibe, Ja, meine Schwermut ist die

---

[1] vgl. EO II S.201: "Indes Schwermut ist Sünde,ist eigentlich eine Sünde instar omnium, denn es ist die Sünde, nicht tief und innerlich zu wollen,und dies ist eine Mutter aller Sünden".

[2] EO II S.201

[3] EO II S.203

[4] In einem Diapsalm bringt er sie selbst zur Sprache: "Über meinem inneren Wesen brütet eine Beklommenheit, eine Angst, welche ein Erdbeben ahnt."(EO I S.31) Es ist die Angst vor dem Verschlossensein in die existentielle Leere.

[5] EO I S.21

treueste Liebhaberin, die ich kennen gelernt, was Wunders da, daß ich wiederliebe"[1]. Die Schwermut bedingt das existentielle Schweigen nach außen, weil sie jede verbindliche Beziehung zur Welt im Entstehen schon zerstört, Der Aesthetiker bekennt sich zum Echo als zu seinem einzigen Freund, weil es den Genuß der Einsamkeit nicht auflöst.[2] Das Echo hat keine Wirklichkeit in sich selbst, es stellt keinen Anspruch an den Hörenden, da es nur im Vergehen ist, was es ist. Es steht als ein Gleichnis für die monologische Situation des verschlossenen Ich.[3] Wie das Echo nimmt sich der Aesthetiker selbst immer wieder zurück[4]. Seine Verborgenheit[5], die Vernichtung seines Daseins in der phantastischen Reflexion, betrachtet Kierkegaard als romantischen Nihilismus.

Das ästhetische Ich ist dämonisch[6], da es in der Verschlossenheit wesentlich aus der Negation existentieller Kontinuität lebt. Der Aesthetiker verhält sich "wie ein Kontinuitätsabrakadabra, das nur mit sich selbst kommuniziert ...."[7].

Die Selbstbegegnung des ästhetisch verschlossenen Ich bei Kierkegaard ist der Selbstbegegnung Leverkühns im Teufelsgespräch sehr verwandt. Thomas Mann wie auch Kierkegaard verstehen die Beziehungslosigkeit des Verschlossenen als zerstörerische Isolierung, in der es weder eine Partizipation an der dinglichen noch an der humanen Welt gibt. Das Echo, das für den Aesthetiker die Verbindung mit einem Du vortäuscht, hat eine ähnliche Funktion wie der Teufel in Thomas Manns Roman. Das Bekenntnis zur absoluten Negativität schließt das zur äußersten Einsamkeit mit ein.

---

[1] EO I S.21

[2] "Ich habe nur einen Freund, es ist das Echo. Und warum ist es mein , mein Freund? weil ich meine Traurigkeit liebe, und die nimmt es mir nicht. Ich habe nur eine Vertraute, es ist die nächtliche Stille, und warum ist sie meine Vertraute? weil sie stumm ist."(EO I S.36)

[3] vgl.ebd.

[4] In der Einleitung zu des Verführers Tagebuch heißt es, daß sein"Weg durchs Leben keine Spur hinter sich ließ (denn seine Füße waren so beschaffen, daß die Spur unter ihnen haften blieb,....."(EO I S.330)

[5] vgl. UN I S.248 [6] vgl.BdA S.112 ff [7] BdA S.119

Q u i d a m :

Frater Taciturnus, der pseudonyme Verfasser der Monologe des Quidam, stellt dem Tagebuch des schwermütig verschlossenen Ich einen in hintergründiger Ironie "B e k a n n t m a - c h u n g "[1] überschriebenen Bericht über die Auffindung des Buches voran, mit der Bitte, der Eigentümer des Fundes möge bei ihm vorstellig werden. Die Geschichte über die Auffindung von Quidams Tagebuch gibt durch die Beschreibung des Sees, in dem es verborgen lag, in atmosphärischer Dichte die Gestimmtheit von Quidams Ausführungen wieder und steht damit in einem inneren Zusammenhang mit dem Tagebuch selbst[2]. Frater Taciturnus weist auf die "Eingeschlossenheit"[3] des Sees hin, auf dessen Grund die Blätter in einer Truhe lagen. Auf diesem See ist man, so heißt es, "der Welt gleichsam auf ewig verloren, vergessen in lautloser Stille,....."[4]. Die Stimmung auf dem Wasser entspricht dem Daseinsgefühl Quidams. Frater Taciturnus gibt die verweisende Funktion der Naturbeschreibung in einer doppelsinnigen Bemerkung über die Bergung des Fundes zu erkennen:" .... es war ein Seufzer von drunten her, ein Seufzer de profundis, ein Seufzer, daß ich dem Wasser seinen anvertrauten Schatz entwand, ein Suefzer aus dem verwunschenen See, ein Seufzer aus der verschlossenen Seele, der ich ihr Geheimnis entwand."[5]
Die Beschreibung des Dinglich-Konkreten wird transparent für die geistige Situation Quidams. Er ist verschlossen in sich selbst - wie die Tagebuchblätter der im See versenkten Truhe. Die Verschlossenheit der Aufzeichnungen ist durch Truhe und See eine zweifache. Die gleiche doppelte Verschlossenheit kenn-

---

[1] Stadien S.197

[2] vgl. dazu:Stadien S.197: "Es ist nicht eben leicht, an den See heranzukommen; denn er ist rings von einem ziemlich weit sich dehnenden Moorgürtel umgeben."

[3] Stadien S.198 [4] Stadien S.198

[5] Stadien S.199: Noch deutlicher wird die zeichenhafte Funktion von Truhe und See, wenn es weiter heißt:"Die Truhe war geschlossen, und als ich sie mit Gewalt öffnete, lag der Schlüssel drinnen: so in sich gekehrt ist die Verschlossenheit allezeit."(Stadien S.199)

zeichnet das Wesen Quidams: er ist verschlossen in seine Schwermut, sie wiederum bleibt dem Zugriff des menschlichen Gegenübers verborgen wie die Truhe im See, es sei denn, sie werde mit Gewalt offenbar gemacht. Der Schlüssel, der in der Truhe liegt,ist ein Gleichnis für die Situation in der Verschlossenheit: sie ist nur von innen aufzulösen, sie ist auch nicht das Ergebnis einer Isolierung, die , von außen kommend,Quidam in die Verborgenheit drängt. Er entzieht sich willentlich der Kommunikation mit der Welt.[1]

"Periissem nisi periissem"[2] heißt die Präambel des Tagebuches. Sie umschreibt die extreme Situation, den Ausnahmezustand der Verschlossenheit, in dem Quidam sich selbst als ein Scheiternder begegnet. Für den Aesthetiker ist die Verschlossenheit wesentlich das Fehlen eines unmittelbaren Realitätsgefühles. Für Quidam bedeutet sie mehr.[3]

Wir haben davon gesprochen, daß der Aesthetiker willentlich auf dem Wege stehenbleibt, dessen Ende die Selbstfindung des Ich im Licht religiöser Transzendenz bedeutet. Quidam aber beschäftigt sich in seinem Tagebuch mit der Problematik dieses Weges; er nimmt sein Ziel denkend - wenngleich nicht existierend - voraus.[4] Darum kann er auch nicht angeben, was seine Verschlossenheit konkret enthält.[5] Die"Sprache der Verschlossenheit ist allein im Schweigen eine Sprache,....."[6]. Dieses Schweigen wird zur"Grenze"[7] zwischen Ich und Welt.

Quidam hat das Studium der rein ästhetischen Schwermut schon

---

[1] vgl. Frater Taciturnus:"Die abstrakteste Gestalt der Verschlossenheit ist, daß sie sich selbst verschließt."(Stadien S.456)

[2] Stadien S.204

[3] Frater Taciturnus schreibt:"Seine Verschlossenheit ist wesentlich Gestalt der Schwermut, und die Schwermut in ihm ist wiederum die verdichtete Möglichkeit, welche in einer Krise durchlaufen werden muß, damit er sich selber im Religiösen klar wird."(Stadien S.455)

[4] Vgl.Stadien S.455:"Seine Verschlossenheit ist nämlich nicht mehr und nicht weniger als die verdichtete Vorwegnahme der religiösen Subjektivität."

[5] vgl.Stadien S.455,456

[6] Stadien S.455

[7] Stadien S.456

verlassen.[1] Die Schwermut erscheint als das Medium, das eine religiöse Selbstvergewisserung ermöglicht, die jenseits unmittelbarer Welterfahrung eine zweite Übereinstimmung zwischen Ich und Welt leisten soll. Religiöse Existenz aber bleibt für Quidam eine Möglichkeit des Denkens.[2] Er kann sich in seinem konkreten Leben nicht aus der nihilistischen Subjektivität befreien.

Er ist als ein in die Welt der Reflexion Verbannter aus jeder echten Beziehung zu Vergangenheit und Zukunft ausgeschlossen, denn in der Krisenzeit, in der er sein Tagebuch schreibt, bricht die Brücke zu seinem vorherigen Leben ab. "Meine Lebensanschauung ist mir verdächtig geworden, ..."[3] bekennt Quidam. Er gibt genauer an, worin sie bestanden hat:"Meine Idee ist gewesen, mein Leben in meinem Innersten ethisch anzulegen, und diese Innerlichkeit in der Form des Betrugs zu verstekken." Das zu Verbergende ist aber in Wahrheit die Schwermut selbst.[5]

Durch die Begegnung mit dem unmittelbaren Mädchen scheitert Quidam an seinen Prinzipien. Nach der Begegnung hat Quidam " die sichere Zuflucht hinter dem trügenden Schein"[6] seines Doppellebens verloren, weil ein unmittelbar lebendes Gegenüber, das die betrügerische List der Schwermut nicht kennt, das Scheinen des Verschlossenen als sein Sein genommen hat. Für dieses Scheinen, für die Maske seines Ich, fühlt sich Quidam dem Mädchen gegenüber schuldig.[7] Die Erkenntnis der

---

[1] vgl. Stadien S.458

[2] vgl. Stadien S.271:"Eigentlich bin ich keine religiöse Individualität, ich bin lediglich eine tüchtige und vollständig angelegte Möglichkeit zu einer solchen." Darum begreift sich Quidam als "ein in der religiösen Katastrophe Disponierter ...." (Stadien S.272)

[3] Stadien S. 228

[4] Stadien S.373

[5] "Meine Lebensanschauung", bekenntQuidam, "ist gewesen, daß ich in meiner Verschlossenheit meine Schwermut verbärge. Es war mein Stolz, daß ich dies vermochte,....." (Stadien S.418)

[6] Stadien S.372

[7] Thomas Mann hat in seinem "Doktor Faustus" das Schuldmotiv in Leverkühns Beichtrede in großer Eindringlichkeit aufgenommen. Der in die Hölle Verschlossene macht sich verantwortlich für den Tod Schwerdtfegers und den des Kindes Echo. Sowohl bei Thomas Mann als auch bei Kierkegaard wird das verschlossene Ich schuldig.

Verantwortung löst die scheinhafte Beziehung zwischen Ich und Welt auf und verschließt Quidam in die Monologe schwermütiger Selbstverurteilung.
Das Mädchen aber macht das Scheinen Quidams zum Sein, und deshalb wird die Verbindung zwischen den beiden zum fundamentalen"Mißverhältnis "[1]. Die Geliebte verliert sich an die Maske Quidams, in der er sich selbst dem Mädchen in einer dialektischen Verdoppelung"[2] vorgaukelt. Nach außen kann die Verschlossenheit - wie bei Leverkühn - nicht offenbar werden, denn wäre dies möglich, so löste sich der Konflikt, in dem Quidam steht, auf. Das Tagebuch würde hinfällig.
Eine kurze Zeitspanne glaubt Quidam, seine Schwermut ließe sich durch die Berührung mit dem Sein der Unmittelbarkeit heilen.[3] Aber die Vergeblichkeit dieser Hoffnung wird ihm - ebenso wie Leverkühn in der Bekanntschaft mit Schwerdtfeger und Echo - sehr schnell bewußt, sobald er die Begegnung als Mißverständnis begreift.
Quidam vergleicht seine Verschlossenheit einmal einer Muschel[4], zwischen deren Schalen ein Kind ein Hölzchen gesteckt hat, von dem, als es wieder herausgezogen wurde, ein Splitter zurückblieb. Ein präziseres Gleichnis hätte Quidam für seine eigene Situation nicht erfinden können. Das Mädchen ist dem Verschlossenen für einen Augenblick zu nahe gekommen, Darum hat er seine Freiheit gegenüber der Welt verloren. Wie ein Fremdkörper in der Muschel quält Quidam die Verletzung seiner Autonomie gegenüber jeder Kommunikation mit der Welt.
Aber die Begegnung mit dem Mädchen bringt dem Verschlossenen gesteigert zum Bewußtsein, daß er die Berührung mit einem Du nur als ein Entbehrender kennen darf. Frater Taciturnus betont, daß Quidam in Wahrheit ganz allein ist, obwohl er in losem Kontakt mit der Verlobten steht: "er hat es ganz allein mit sich zu tun und hat 'sie' nicht außerhalb seiner als eine

---

[1] Stadien S.455 [2] Stadien S.455

[3] vgl. Stadien S.222

[4] vgl. Stadien S.412 "Und die Muschel schließt sich; aber in ihrem Innersten leidet sie wieder und kann den Splitter nicht entfernt bekommen. Daß ein Splitter in ihr ist, vermag niemand zu sehen, denn die Muschel hat sich ja geschlossen; doch daß er da ist, das weiß die Muschel."(ebd.)

Wirklichkeit,....."[1]. Da aber die Entfernung von der Wirklichkeit für Quidam gleichbedeutend ist mit der Ahnung religiöser Selbstvergewisserung, ist er bereit, am Rande der Vernichtung auszuhalten.[2]

Das Verharren an der Grenze religiöser Selbstfindung macht Quidam dämonisch. "Das Dämonische am Quidam des Experiments ist eigentlich dies, daß er sich nicht zurücknehmen kann in Reue, daß er an der äußersten Spitze in einem dialektischen Verhältnis zur Wirklichkeit hängen bleibt ...."[3]. Der Verschlossene hat durchschaut, daß seine Isolierung aus der Welt des Mitseins einem tödlichen Subjektivismus gleichkommt, aber er ist nicht in der Lage, die Konsequenz aus seiner Situation zu ziehen. Deshalb ist Quidams Leben ein Sein im Nichts, das dämonische Züge annimmt.

Exkurs:
In dem Einlagestück des Tagebuches, das "S e l b s t b e - t r a c h t u n g e i n e s A u s s ä t z i g e n"[4] überschrieben ist, wird die Problematik der Verschlossenheit in einem atmosphärisch ungeheuer dichten Monodram gestaltet. Simon der Aussätzige - seine Krankheit steht zeichenhaft für das Erleiden schwermütiger Verschlossenheit - sitzt im Morgengrauen zwischen Gräbern auf einem Stein. Die regieähnliche Vorbemerkung der Selbstbetrachtung deutet die Situation Quidams als ein Sein im Tode.
Der Monolog Simons beginnt mit einem Ruf des Verlassenen nach sich selbst. Die Abgeschlossenheit des Gräberfeldes macht die tödliche Verschlossenheit transparent. Der Aussätzige hat nur sich selbst zum Gegenüber, weil er sich entschlossen hat, die menschliche Gemeinschaft zu meiden, um sie nicht mit dem Gift seiner Krankheit in Berührung zu bringen. In dem Monolog Simons heißt es:"Hat niemand mit mir Mitleid gehabt, was Wunders denn, daß Mitleid gleich mir hinausgeflohen ist zwischen die Gräber, allwo ich sitze, getröstet so wie der, welcher sein Leben opfert, um andre zu retten, so wie der, welcher freiwillig die Verbannung wählt, um andre zu retten, so wie der, welcher Mitleid hat mit dem Glücklichen."[5] Die Bereitschaft, die Verschlossenheit ohne jedes Zugeständnis zu ertragen, macht Simon zu einer Gestalt des Opfers.

Auch Thomas Mann hat in seinem Roman auf die vergiftende Wirkung der Verschlossenheit deutlich angespielt. Leverkühn fürchtet die tödliche Kraft seines Blickes, er schweigt "aus sozialer Rücksicht"[6] über die Wahrheit seiner Existenz. Die Flucht in die Einsamkeit - auch in die äußere -ist für das verschlossene Ich von Thomas Mann und Kierkegaard eine innere Notwendigkeit.

---

[1] Stadien S.452 [2] vgl. Stadien S.403 [3] Stadien S.476
[4] Stadien S.245 [5] Stadien S.246/47 [6] DF S.296

2. Die poetische Gegenwelt der Dichterexistenz

Die poetische Gegenwelt der Dichterexistenz[1] ist in Kierkegaards Texten Symptom für die existentielle Verzweiflung des verschlossenen Ich. Während für Leverkühn die musikalische Wirklichkeit als Gegenwelt den Funktionswert eines exakten Protokolls über diese Verzweiflung hat, bedeutet die Erschaffung der poetischen Wirklichkeit für das verschlossene Ich Kierkegaards Flucht in die Sphäre des schönen Scheins.
Die Darstellung der Dichterexistenz ist von entscheidender Bedeutung für das Verständnis des "Doktor Faustus". Adrian verfügt über alle Mittel, die Kierkegaards Dichter braucht, um sich seine poetische Gegenwelt zu konstruieren. Aber Leverkühn versagt sich diese Wirklichkeit, weil er - ganz im Gegensatz zu Kierkegaards verschlossenem Ich - bereit ist, seine Musik als ein Abbild der inneren Hölle zu verstehen. Er verstellt seine existentielle Verzweiflung nicht mehr wie Kierkegaards romantischer Dichter durch die Illusion einer Welt des schönen Scheins. Die Entscheidung zu einer Gegenwelt als Abbildung und Gleichnis der realen inneren Situation des Verschlossenen, kann im Lichte der Kierkegaardschen Schriften erst als konsequenter Endpunkt der nihilistischen Romantik gewürdigt werden.
Die poetische Überhöhung der Wirklichkeit ist für den Dichter Kierkegaards Reaktion auf die umfassende Verzweiflung an der Welt, die auch Leverkühn und Kreisler kennen. Während für E.T.A. Hoffmanns Gestalt aber die poetische Wirklichkeit noch eine legitime Bedeutung hat, genießen Kierkegaards Figuren in ihr nur ihre Verzweiflung. Leverkühn aber verbietet sich diesen Genuß, er distanziert sich in seiner musikalischen Wirklichkeit sowohl von dem dualistischen Weltverständnis eines Kreisler als auch von der Flucht in ästhetische Verzweiflung.

---

[1] Kierkegaard bezieht in seinen Schriften den Terminus Dichter sowohl auf den in Werken produktiven Schriftsteller als auch auf einen Menschentypus, dessen Dasein selbst poetisches Leben ist.

Der Dichter Kierkegaards, der sich aus der Bindung an die reale Welt entläßt, verwandelt die verfügbar gedachte Wirklichkeit im Ich zu einer poetischen Gegenwelt.
Das ästhetische Ich wird zugleich Schauplatz und Akteur für ein poetisches Spiel, in dem die phantastische Reflexion die erfahrbare Welt den Bedingungen einer subjektiv-poetischen Wirklichkeit anverwandelt. Die tatsächliche Erfahrung wird zum Stoff, über dessen Elemente das Ich, das sie dichterisch gebraucht, willkürlich verfügt.
Das "Tagebuch des Verführers", der junge Mann in der "Wiederholung" und die Diapsalmata im "Entweder/Oder" befassen sich vornehmlich mit diesem Problem.
Des Verführers "Leben ist ein Versuch gewesen zur Lösung der Aufgabe, poetisch zu leben"[1], Für ihn ist die Begegnung mit der realen Welt nur Anlaß, das Ich dichterisch zu verwandeln. Das menschliche Gegenüber bleibt dem Verführer dabei "Reizmittel"[2], es ist bloßer Stoff für das dichtende Ich.[3] Die wirkliche Erfahrung wird zum Gleichnis für die poetische Welt.[4]
Bedeutung hat allein das poetische Ich, das sich aus den Bausteinen der Wirklichkeit eine sublimierte Welt schafft. "Eines Dichters Leben hebt an im Streit mit dem ganzen Dasein"[5], heißt es in der "Wiederholung". Die poetische Existenz ist die Folge einer umfassenden Verzweiflung über die Sinnhaltigkeit des menschlichen Lebens. Der Dichter empfängt sein poetisches Sein, indem er das reale vernichtet.[6] Es geschieht,

---

[1] EO I S.327 [2] EO I S.330

[3] vgl.dazu: Walther Rehm, Kierkegaard und der Verführer; München 1949, bes,S.18

[4] Johannes schreibt auf den letzten Seiten seines Tagebuches: "Alles ist Gleichnis, ich selbst bin ein Mythus von mir;.... Wer ich bin tut nichts zur Sache;....(EO I S.482)
Wir werden im folgenden Kierkegaards Ausführungen über den Ironiker, den er als Prototyp dichterischer Existenz versteht, soweit anführen, wie sie die Intention dieses Kapitels stützen können. "All das in der gegebenen Wirklichkeit Bestehende hat n u r p o e t i s c h e G ü l t i g k e i t für den Ironiker; denn er lebt ja poetisch."(Bd.I S.293)

[5] DW S.95

[6] vgl. Bd I S.278/9; und ganz besonders Bd I S.291:"Aber der Ironiker bewahrt ständig seine dichterische Freiheit, und wenn er merkt, daß er zu Nichts wird, so dichtet er das mit;.....".

indem er sich zu ihm durch die Phantasie ins Verhältnis setzt. Dadurch gewinnt seine Existenz eine poetische Unendlichkeit. Die Phantasie ist nicht an die Fesseln von Raum und Zeit gebunden. Sie löst des Dichters Leben aus den Bestimmungen der Endlichkeit.[1]

Der junge Mann in der "Wiederholung", der ein Mädchen poetisch liebt, schließt sich selbst in seine Innerlichkeit ein. Diese Beziehung, die allein in der Phantasie Gültigkeit hat, kann in der realen Welt mit Sein nicht angefüllt werden.[2] Die poetische Unendlichkeit dieser Liebe wird aber bewußt als ein Erleiden.[3] Die Tatsächliche Erfahrung wird zum Provisorium, das verschlossene Ich befindet sich ständig in der Situation des 'Als-ob'.[4] Die Geliebte ist dem Dichter nur poetisches Gegenüber.[5] In der realen Welt ist die Beziehung ein Mißverständnis.[6] Der junge Mann verhält sich zu seinem Mädchen nur durch die Idee der Liebe, der er sein Leben opfert, das heißt, er gibt sich selbst in der poetischen Vernichtung preis.

Die Liebe des Dichters wird zum Vorwand, das Mädchen ist gar nicht der Gegenstand der Leidenschaft, se ist nur der Anlaß,[6] der die poetische Einbildungskraft bringt.

Während das verschlossene Ich sich zur Wirklichkeit durch die Phantasie verhält, hat es "die ganze Welt in einer Nußschale ..."[7].

---

[1] Leverkühn treibt mit dieser absoluten Isolierung kein poetisches Spiel mehr, vielmehr erkennt er sie als ein Sein in der Hölle. Er hat durchschaut, daß die romantische Flucht in die Dichterexistenz ein Selbstbetrug ist. Der Dichter Kierkegaards aber klammert sich an diesen Selbstbetrug.

[2] vgl. dazu: Bd I S.261 Die Ironie hat "eine Apriorität in sich, und nicht dadurch, daß sie sukzessiv ein Stück der Wirklichkeit nach dem andern vernichtet, kommt sie zu ihrer Total-Anschauung, sondern kraft dieser destruiert sie im Einzelnen ..... Insofern sieht man die Richtigkeit der Hegelschen Bezeichnung der Ironie als die u n e n d l i c h e a b s o l u t e N e g a t i v i t ä t."

[3] vgl. DW S. 10

[4] vgl. DW S.11 "Seine Schwermut schlug ihn mehr und mehr in fesseln, und er entschloß sich, das falsche Spiel fortzusetzen. Die ganze poetische Ursprünglichkeit, die in ihm war, wurde nun gebraucht, um sie zu erfreuen....".

[5] vgl. DW S. 11 "Ob sie auf der Welt war oder nicht auf der Welt war, das war in gewissem Sinne in der Wirklichkeit für ihn ohne Bedeutung, nur daß seine Schwermut Freude daran fand, ihr das Leben zu verzaubern."

[6] vgl. DW S.14

[7] DW S.30

Diese poetische Welt in der Nußschale - sie ist ein Bild für die Verschlossenheit - ist "größer .... als die ganze Welt, und doch nicht größer, als daß das Individuum sie füllen könnte"[1]. Der archimedische Punkt der Dichterexistenz liegt im Dichtenden selbst, die Elemente der poetischen Welt relativieren sich allein auf die Vorstellungen des verschlossenen Ich. Die tatsächliche Wirklichkeit wird im poetischen Sein in eine phantastische Unendlichkeit entgrenzt.[2]

Das durch die Phantasie gesetzte Wirklichkeitsverhältnis bleibt für den Dichter existentiell bedeutungslos. In der "Krankheit zum Tode" nennt Kierkegaard "jedwede Dichterexistenz Sünde, die Sünde: zu dichten anstatt zu sein, zu dem Guten und Wahren durch die Phantasie sich zu verhalten, anstatt es zu sein, das heißt existentiell danach zu streben es zu sein."[3]

Der Dichter zerteilt sich in ein endliches und ein unendliches Ich. Das endliche Ich macht dem unendlichen die poetisch vernichtete Welt verfügbar, denn dieses kann sich nur durch wiederholte Anleihen bei der empirischen Welt in seiner poetischen Wirklichkeit konstituieren.[4]

Die Dichterexistenz ist verschlossen in sich selbst, weil sie, sooft sie mit der Wirklichkeit in Beziehung tritt, sofort über sie hinaus ist, sie der Welt der Einbildungskraft anverwandelt.[5] Darum betrügt sich das verschlossene Ich in seiner Gegenwelt um die Einsicht in den Ernst der Verzweiflung über das Dasein .

---

[1] DW S.30

[2] vgl. dazu: Bd I S.294 Der Ironiker "ist Zuschauer, sogar wenn er selbst der Handelnde ist. Er verunendlicht deshalb sein Ich,".

[3] KzT S.75 Diese Kierkegaardsche Überlegung stimmt mit der Grundüberzeugung Leverkühns überein, daß es nicht redlich sei, die Existenz poetisch zu überhöhen, um damit der Verzweiflung zu entfliehen.
vgl. dazu folgenden Passus aus dem Teufelsgespräch:
"Werk , Zeit und Schein, sie sind eins, zusammen verfallen sie der Kritik. Sie erträgt Schein und Spiel nicht mehr, die Fiktion, die Selbstherrlichkeit der Form, die die Leidenschaften, das Menschenleid zensuriert, in Rollen aufteilt, in Bilder überträgt.Zulässig ist allein noch der nicht fiktive,der nicht verspielte,der unverstellte und unverklärte Ausdruck des Leides in seinem realen Augenblick."(DF S.321)

[4] vgl. Bd I S.270

[5] vgl. EO I S.39:"Vergeblich kämpfe ich dagegen an... Mein Leben wird dennoch eine Dichterexistenz."

3. Das Problem der Zeit im Sein der Verschlossenheit

a. Die Langeweile als Zeitleere [1]

In einer ungeheueren Dichte sind die Bestimmungen, unter denen der schwermütige Aesthetiker sein Dasein begreift, in einem Diapsalm Sprache geworden:

"Wie grauenhaft ist doch Langeweile - grauenhaft langweilig ;... Ich liege hingegossen, untätig; das Einzige, das ich sehe, ist Leere, das Einzige, davon ich lebe, ist Leere, das Einzige, darin ich mich bewege, ist Leere .... Der Schmerz sogar hat seine Erquickung für mich verloren. Ob man mir gleich alle Herrlichkeiten der Welt böte oder alle Pein der Welt, es rührt mich gleich sehr, ich würde mich nicht auf die andre Seite kehren, weder um sie zu empfangen noch um sie zu fliehen ..... der giftige Zweifel meiner Seele verzehrt alles. Meine Seele gleicht dem Toten Meere, über das kein Vogel fliegen kann; hat er denhalben Weg zurückgelegt, so stürzt er matt hernieder in Tod und Untergang"[2].

Immer wieder bringen die Diapsalmata die Erfahrung der Langeweile in einen inneren Zusammenhang mit dem ästhetischen Zweifel an der Wirklichkeit. Er wird als Maßstab des Realitätsgefühles angegeben. Im Zweifel erkennt der Aesthetiker den Bewegungsmotor seiner Existenz, in der ihn die Langeweile unaufhörlich quält. Der verborgene Nihilismus seines Daseins wird durch diesen Zweifel, der zuinnerst Negation der Wirklichkeit ist, offenbar.

Die unendliche Wiederholung dieser Verneinung verschließt das ästhetische Ich in der Reflexion, die alle Existenzbewegungen in sich selbst kreisen läßt und damit die Erfahrung fruchtbarer Zeit aufhebt. Darum wird das ästhetische Leben durch den Zweifel zurückgenommen. Die Wirklichkeit ist nur soweit von Bedeutung,

---

[1] In staunenswertem Parallelismus deuten Thomas Mann und Kierkegaard die Erfahrung der Langeweile als ein Symptom für die absolute Beziehungslosigkeit und existentielle Verzweiflung eines verschlossenen Ich, das die Welt nur als Stoff für den tödlichen Zweifel an den Ordnungsbeziehungen in der Wirklichkeit anerkennen will. Die Lebenskälte, die Leverkühn als Langeweile und Geschichtslosigkeit des Daseins erleidet, erscheint beim Aesthetiker Kierkegaards als existentielle Leere. Beides, Lebenskälte und existentielle Leere, verführen das verschlossene Ich zur subjektiven Willkür und absoluten Negativität, in der es keine existentielle Kontinuität geben kann.

[2] EO I S. 40
Wir zitieren noch einen weiteren Passus aus den Diapsalmata, der in enge Sinnverkettung mit dem zuerst angeführten Diapsalm zu stehen kommt: "Der Zweifler ist stets ein Gegeißelter ...; er hält sich einem Kreisel gleich für kürzere oder längere Zeit auf der Spitze entsprechend den Peitschenschlägen; zu stehen vermag er nicht, ebensowenig wie der Kreisel." (EO I S. 25)

als sie den notwendigen Stoff und Antrieb für die Bewegung des Zweifels abgibt.
So berühren sich Ich und Wirklichkeit angesichts der Langeweile nur in einem immer wieder neu inszenierten Provisorium der Existenz. Der Zweifel "verzehrt" die Beziehung des ästhetischen Ich zur Welt, sobald sie ins Bewußtsein getreten ist. Das Bild des auf halbem Wege niederstürzenden Vogels fängt dieses Erlebnis ein. Die Vorstellung eines Kreisels, der, um in Bewegung zu bleiben, des immer wiederholten Anstoßes von außen bedarf, besagt ein Gleiches: der Zweifel macht die Wirklichkeit verfügbar, um in ihrer Negation sich selbst zu begründen. Innerhalb dieser Negation kann es für den Aesthetiker keine wirkliche Zeiterfahrung geben. Der Preis ist die existentielle Leere. Darum spricht der Aesthetiker davon, daß das Einzige, das er erfahre, die Leere sei, daß sie sein Dasein in der Langeweile verschlinge.[1]

Jede Einzelerfahrung ist deshalb gleichgültig, sie steht für das gelangweilte Ich in keinem zeitlichen Zusammenhang, sondern allein unter der Bestimmung des zu Verneinenden.[2] Die Langeweile hebt die absolute Beziehungslosigkeit ins Bewußtsein. Die Reflexion wird zu einer unendlichen Spiegelung des eigenen Ich in seiner Weltlosigkeit.
Ihre letzte Konsequenz ist die Sehnsucht nach dem Tod, nach dem Aufhören jeder Zeit.[3] Die Angst vor der Vergeblichkeit

---

[1] vgl. Bd I S.295 "L a n g e w e i l e ist d i e e i n z i g e K o n t i n u i t ä t , die der Ironiker hat. Langeweile, diese inhaltlose Ewigkeit,..... diese hungrige Übersättigung."

[2] vgl. EO I S.38: "Mein Leben ist völlig sinnlos. Wenn ich seine verschiedenen Epochen betrachte, so geht es mit meinem Leben wie mit dem deutschen Worte 'Schnur' im Lexikon, welches einmal eine Kordel und sodann eine Schwiegertochter bedeutet. Es fehlte bloß, daß das Wort Schnur drittens ein Kamel bedeutete und viertens einen Staubbesen."

[3] vgl. EO I S.31/2 : "Elendes Geschick! vergeblich schminkst du einer alten Metze gleich dein zerfurchtes Antlitz, vergeblich lärmst du mit Narrenschellen; du langweilst mich; es ist doch immerzu das Gleiche, ein ewig Einerlei (idem per idem). Keine Abwechslung, nichts als aufgewärmter Kohl. Komm, Todesschlaf, du versprichst nichts, du hältst alles." vgl. ferner: EO I S. 31

verschweigt die heimliche Erwartung des Gedankens, in der Wirklichkeit doch einen inneren Zusammenhang zu finden, eine Welt zu entdecken, deren Kern existentielle Geschichtlichkeit ist oder lehrt.[1] Aber im Bewußtsein der Beziehungslosigkeit erscheint das Dasein als eine große Variation der immer gleichen Sinnlosigkeit.[2]

Die nihilistische Reflexion ist das Rückzugsgebiet des gelangweilten Ich, in dem die Vergleichgültigung des ästhetischen Seins zur Erfahrung der Zeitleere führt. Die Sinnlosigkeit aber rührt von der Inhaltlosigkeit des ästhetischen Seins her. Sie aber gehört zum Wesen der Verschlossenheit.[3]

"Langeweile ruht auf dem Nichts, welches sich durch das Dasein schlingt, ihr Schwindel ist unendlich, gleich jenem Schwindel, der sich erzeugt, wenn man in einen unendlichen Abgrund niederblickt."[4] Diese Definition ist dem"Versuch einer sozialen Klugheitslehre"[5] entnommen, die der Aesthetiker über die Langeweile für sich selbst entwickelt.

Hier wird in pädagogisch-ironischem Halbernst die Erfahrung der Langeweile noch einmal beleuchtet. "DIE WECHSELWIRTSCHAFT"[6] zeigt in welcher Weise sich die "Kontinuität im Nichts" in der existentiellen Diskontinuität des Gelangweilten spiegelt. Die'Wechselwirtschaft' steht in einem inneren Zusammenhang mit den Aussagen der Diapsalmata, bildet gewissermaßen einen werkimmanenten Kommentar des "Entweder/Oder", der durch die ironische Brechung der Perspektive die Trauer der Diapsalmata zurückzunehmen scheint.

Ein Dialog aus einem Aristophanestext ist den Überlegungen vorangestellt, in dem die umfassende Vergleichgültigung als

---

[1] vgl. dazu: Paul Tillich,a.a.O.S.127 "Das Paradoxe in jeder radikalen Negation ist, daß sie sich als lebendigen Akt bejahen muß, um im Stande zu sein, radikal zu verneinen ... Das Negative lebt vom Positiven, das es negiert."

[2] vgl. dazu EO I S.20 "Ich mag schlechterdings nichts. Ich mag nicht reiten, das ist eine zu starke Bewegung;....ich mag mich nicht hinlegen, denn entweder müßte ich liegenbleiben, und das mag ich nicht, oder ich müßte wieder aufstehn, und das mag ich auch nicht. Summa summarum: ich mag schlechterdings nichts."

[3] vgl. dazu: BdA S.121: "Die Langeweile, die Ausgestorbenheit ist nämlich eine Kontinuität im Nichts." und : S.122(ebd.): "Das Inhaltlose, das Langweilige bezeichnet wiederum das Verschlossene ....."

[4] EO I S.310 [5] EO I S.301 ff [6] EO I S.301 ff

Überdruß zur Sprache kommt. Dabei wird zwischen dem Überdruß an Nahrungsmitteln und dem an geistiger Wirklichkeit kein Unterschied[1] gemacht. Die ganze Welt erscheint wertlos und gleichgültig. Alles bedeutet zugleich alles und nichts.[2]
Der Verfasser der 'Wechselwirtschaft' geht von dem Grundsatz aus: "alle Menschen sind langweilig."[3] Im folgenden führt er aus, auf welche Weise die Langeweile die Entwicklung der Weltgeschichte bestimmt hat. Die Entwicklung der Kultur wird dabei als ein Kampf gegen die Langeweile dargestellt.[4]
In den Diapsalmata ist der Aesthetiker als ein gegen die Langeweile Wehrloser beschrieben, der von ihr geradezu in eine tödliche Starre getrieben wird. In der 'Wechselwirtschaft' aber spricht er aus einer ironisch getönten Defensive und entwickelt einen Verhaltenskodex, der die sichere Bekämpfung der Langeweile - und damit die tödliche Ichverlassenheit - sicher bekämpfen soll.

Die Menschen Werden in zwei Gruppen eingeteilt: die eine umfaßt die , die die anderen langweilen, weil sie in ihrer Geschäftigkeit nicht klug genug sind, um über den Sinn ihres Engagements an die Welt nachzudenken.[5] Die zweite Gruppe umfaßt diejenigen, die sich selber langweilen. Sie "sind die Auserlesenen, der Adel;"[6] Die 'Klugheitslehre' aber gilt in Wahrheit nur für den Adel der Gelangweilten.
Während für die "Plebs"[7] eine entsprechende Extensität in der Lebensführung ausreicht[8], um dem Bann der Langeweile zu entfliehen, empfiehlt der Verfasser den reflektiert Gelangweilten eine virtuose Erlebnisintensität. Sie beruht auf der äathetischen Kunst, sich an kein Lebensmoment so zu engagieren , daß es existentiell verpflichtet. Es kommt für den Gelangweilten nur darauf an, die Beziehung zur Wirklichkeit in dem Augen-

---

[1] vgl.EO I S.303

[2] Auch für Leverkühn führt die Erfahrung der Langeweile zur Spekulation über die Zweideutigkeit alles Seienden. Thomas Mann wie Kierkegaard sehen in der existentiellen Beziehungslosigkeit die Wurzel für die innere Desorganisation des verschlossenen Ich.

[3] EO I S.304

[4] vgl.EO I S.304 f

[5] vgl.EO I S.308

[6] ebd.

[7] ebd.

[8] vgl.EO I S.311

blick zu lösen, in dem sie beginnt,eine existentielle Kontinuität zu bewirken. Die Maxime heißt daher : Willkür und Unverbindlichkeit [1]. Die Angst vor der Kontinuität des Daseins fordert vom Aesthetiker in der Situation der Langeweile einen ständigen Wechsel der Perspektive in der Weltbetrachtung.[2]
Die Willkür aber verleiht spielerisch einzelnen Seinsmomenten poetische Gültigkeit. Die Wirklichkeit wird der ästhetischen Reflexion verfügbar und damit zum Stoff einer poetischen Welt, die das verschlossene Ich in die Leere seines realen Seins hineinprojeziert. Die Unverbindlichkeit des Gelangweilten, die sich im Bekenntnis zur Willkür zeigt, ist ein Erleiden der Leere. Die Willkür aber füllt diese Leere zum Schein mit ästhetischen Stimmungen an. Sie aber gleiten vorüber wie die Bilder in einem Kaleidoskop und bilden für den Verschlossenen keine existentielle Kontinuität.
So bleibt die Langeweile hinter der Kette willkürlicher Stimmungen bestehen. Die 'Wechselwirtschaft' der Willkür verrät sich als eine ironische und schwermütige Spielerei.

---

[1] vgl.EO I S.319 "In der Willkürlichkeit liegt das ganze Geheimnis ... Man genießt etwas ganz und gar Zufälliges , man betrachtet das ganze Dasein von diesem Standpunkt, läßt die Wirklichkeit des Daseins daran scheitern."

[2] Er schreibt: "Das Auge, mit dem man die Wirklichkeit erblickt, muß fort und fort verändert werden."(EO I S.320) Und das heißt:"Man genießt nicht unmittelbar, sondern etwas ganz andres, das man selbst willkürlich in die Sache hineinlegt. Man sieht sich den mittleren Teil eines Theaterstückes an, liest den dritten Teil eines Buchs."(EO I S.319)
Während diese Willkür beim Aesthetiker noch spielerisch bleibt, wird sie bei Leverkühn zum System, in das das verschlossene Ich noch mehr eingeschlossen ist als es je ohne das Bekenntnis zur subjektiven Willkür nötig gewesen wäre.

b. Die ästhetische Vernichtung der Zeit

Die Grunderfahrung der Langeweile zwingt den Aesthetiker zur existentiellen Diskontinuität. Da das Nichtsein, das dem Gefühl der Leere existentiell entspräche, nicht real vollzogen werden kann, schafft sich der Aesthetiker ein poetisches Nichts, indem er die Qualitäten des Daseins in der phantastischen Reflexion in widerrufbare Quantitäten umsetzt.
Eine teleologisch verstandene Zeitlichkeit des Ich ist notwendig verbunden mit der Anerkennung qualitativ bestimmbarer Beziehungen zwischen den verschiedenen Seinsmomenten. Da der Aesthetiker aber in der Seinsentfremdung aus der Erfahrung vernichteter Qualitäten lebt, wählt er den Ausweg in die punktuelle Existenz. Sie erscheint als Diskontinuität des Seins, in der sich eine nihilistische Grundstimmung spiegelt.[1]
Eine Existenz, die unter der Bestimmung der Kontinuität steht, ist im Kierkegaardschen Verständnis allein innerhalb christlicher Welterfassung möglich. Existentielle Kontinuität ist gebunden an das Werden einer Ich-Du-Beziehung zwischen Gott und Mensch, auf die jede einzelne Erlebniseinheit bezogen ist.

Die Erfahrung der "ewigen Giltigkeit"[2] der Person, die an die Gottesbeziehung gebunden ist, bestimmt den Wert des in Zeit und Raum Erlebten und fügt es zu einer Geschichte zusammen, deren Ziel die religiöse Verunendlichung des Daseins ist. Die doppelte Bezogenheit des Lebens, seine Relation mit dem Zeitlichen und zugleich mit dem Ewigen, bewirkt die existentielle Kontinuität als eine Welterfahrung, die sich erst

---

[1] Die Diskontinuität des Seins entspricht dem Leverkühnschen Bekenntnis zur Variation, das genau wie der Wunsch des Aesthetikers, die Zeit ästhetisch zu vernichten , auf dem Hintergrund umfassender Gleichgültigkeit gegen das Sein entsteht. Die Geschichtslosigkeit der persönlichen Existenz beruht sowohl bei Leverkühn als auch bei Kierkegaards Aesthetiker auf der Verzweiflung am Gedanken der Teleologie.

[2] EO II S.227

aus der Verunendlichung des Menschen qualifiziert.[1] Der Aesthetiker kennt die verunendlichende Beziehung zu einer transzendenten Wirklichkeit nicht. Sein Dasein ist daher notwendig begründet im Erleiden der Diskontinuität. Ihr Wesen wird in den Diapsalmata und in dem Brief, den der Ethiker an den Aesthetiker A schreibt, als Verzweiflung deutlich. "Es zeigt sich mithin," heißt es in diesem Brief, "daß jegliche aesthetische Lebensanschauung Verzweiflung ist, und daß ein jeder, der aesthetisch lebt, verzweifelt ist, er wisse es nun oder wisse es nicht. Weiß man das aber, und Du weißt es ja, so ist eine höhere Daseinsform eine unabweisliche Forderung."[2] Des Aesthetikers heimliche Grunderfahrung ist die Verzweiflung an der existentiellen Kontinuität. Darum bezieht sich diese Verzweiflung nicht auf einen spezifischen Gegenstand, sondern sie ist die innere Beziehungslosigkeit selbst. Der Aesthetiker vernichtet das Verhältnis zur Wirklichkeit schon in dem Augenblick, in dem er es knüpft.[3] Da die Reflexion die Sinnhaltigkeit eines Engagements an die Welt im voraus anzweifelt, wird jede zeitliche Erfahrung im Entstehen schon wieder zurückgenommen. Darum ist der Aesthetiker über sich selbst hinaus, darum gewinnt er keine Wirklichkeit in der Zeit.

---

[1] Johannes Slok (Die Anthropologie Sören Kierkegaards; Kopenhagen 1954) betont die ambivalente Bedeutung des Begriffes Zeit bei Kierkegaard. Seine Analyse der Anthropologie wird wie Niels Thulstrup (Ziele und Methoden der neuesten Kierkegaard-Forschung mit besonderer Berücksichtigung der skandinavischen; orbis litterarum, Fasc.1-2,S.303 ff;ebd.S.316) bemerkt, etwas systematisch. Aber sie kristallisiert die Kernprobleme Kierkegaards deutlich heraus: "Das, was der Mensch unmittelbar in seiner Zeitbestimmtheit ist und was er daher nicht in der gegenwärtigen, sondern in der fortlaufenden Sukzession ist, eben dasselbe stellt sich dem Menschen kraft des Ewigen als eine Aufgabe, die Aufgabe nämlich es unendlich gegenwärtig zu machen." (a.a.O.S.54)

[2] EO II S.205

[3] vgl.Dazu: EO II S.207 "Es ist keine aktuelle Verzweiflung, sondern eine Verzweiflung im Gedanken,. Dein Gedanke ist voraus geeilt, Du hast durchschaut, daß alles eitel ist, aber Du bist nicht weiter gekommen. Gelegentlich tauchst Du darin unter, und indem Du Dich für einen einzelnen Augenblick dem Genießen hingibst, nimmst Du es gleichzeitig in Dein Bewußtsein auf, daß es eitel ist. Du bist so immerfort über Dich selbst hiaus , in der Verzweiflung nämlich."

"Du bist wie ein Sterbender", schreibt der Ethiker, "Du stirbst täglich,.... das Leben hat seine Wirklichkeit verloren, und 'Du berechnest Deine Lebenszeit immer von dem einen Kündigungstermin zu dem andern'".[1] Setzt sich der Aesthetiker zu seiner Zeitlichkeit ins Verhältnis, so geschieht es unter dem Vorbehalt der Zurücknahme, es geschieht auf Widerruf.[2]
Die ästhetische Vernichtung der existentiellen Kontinuität wird in der Reflexion vorbereitet. Wenn der Ethiker davon spricht, daß der Aesthetiker über sich selbst schwebe und sich verflüchtige, so ist damit die Bewegung des Gedankens eingefangen, in der die existentielle Gültigkeit des Erfahrenen für den Aesthetiker vernichtet wird. Da er das in der Zeit Erfahrene nicht zur Unendlichkeit der Transzendenz ins Verhältnis setzen kann, schafft er sich eine neue innersubjektive Unendlichkeit: die der Gedankenbewegung, die die verfügbar gedachte Wirklichkeit vernichtet, weil die Reflexion unendlich in sich selbst kreist. Anstelle des unendlichen Werdeprozesses, den ein auf die religiöse Verunendlichung bezogenes Dasein erfährt, setzt der Aesthetiker den Vernichtungsprozeß in der Reflexion.
Darum kann ihm vom Ethiker vorgehalten werden, er habe kein Gedächtnis: "die Seelenfähigkeit, an der es Dir fehlt, ist eigentlich Gedächtnis,.... Gedächtnis für Dein eignes Leben, für das darin Erlebte."[3] Der Aesthetiker ist in seinen proteischen Verwandlungen der Schauspieler seines eigenen Lebens. Er hat sich selbst noch nicht gewählt als ein Selbst, das - wie der Ethiker schreibt - "eine unendliche Mannigfaltigkeit in sich trägt, sofern es eine Geschichte hat, eine Geschichte, in der er sich zu der Identität mit sich selbst bekennt."[4] Die Vielfalt der Erscheinungsformen, in

---

[1] EO II S.208

[2] Der Ethiker schreibt:"Du schwebst beständig über Dir selbst; aber der höhere Äther, das feinere Sublimat, darein Du verflüchtigt bist, ist das Nichts der Verzweiflung, und unter Dir erblickst Du eine Vielfalt von Kenntnissen, ... welche für Dich doch keine Wirklichkeit haben, sondern von Dir ganz nach Laune benutzt und verknüpft werden,....."(EO II S.211)

[3] EO II S.210

[4] EO II S.229

denen der Aesthetiker der Welt gegenübertritt, ist geschichtslos, denn eine jede ist gebunden an den Widerruf der vorangehenden.
Darum steht die Zeit des Aesthetikers still, er hat im strengen Sinne überhaupt keine Zeit. In einem Diapsalm sagt er selbst: "Die Zeit vergeht, das Leben ist ein Strom, sprechen die Menschen usw. Ich kann davon nichts merken, die Zeit steht still, ich mit. Alle Pläne, die ich entwerfe, fliegen geradenwegs zu mir zurück, wenn ich speien will, speie ich mir selbst ins Angesicht."[1] Jede Erfahrung ist gleichgültig und sie nimmt ihre Bedeutung nur aus dem Augenblick, in dem sie zufällig geschieht.[2]
Der aesthetiker steht immer am Anfang, da er sich mit der endlichen Welt nicht einläßt. Er braucht, wie der Ethiker meint, kein Testament[3], da er nichts hinterläßt, das ihn enthält.
"In theoretischer Hinsicht bist Du mit der Welt fertig, die Endlichkeit vermag vor Deinem Denken nicht zu bestehen,..."[4]
Diese Formulierung des Briefes macht offenbar, daß die tatsächliche Wirklichkeit nicht der Boden ist, auf dem der Aesthetiker sich sein Leben aufbaut.
In einem der Diapsalmata setzt er die Unendlichkeit des ethischen Daseins zur ästhetischen Unendlichkeit ins Verhältnis. Sie aber entspricht dem existentiellen Nichts. In seiner Unendlichkeit wählt der Aesthetiker die Negation jeder Bewegung, sie ist das Verharren im "a e t e r n o m o d o "[5] des Nichtseins. Der Diapsalm fährt fort: "denn die wahre Ewigkeit liegt nicht hinter dem Entweder - Oder, sondern vor ihm. Die Ewigkeit dieser Leute", die sich nach ihrer ewigen Gültigkeit ethisch wählen," wird daher auch ein schmerzlicher Ablauf in der Zeit sein,... Meine Weisheit ist also leicht zu begreifen; denn ich habe bloß einen einzigen Grundsatz, von dem ich noch nicht einmal ausgehe."[6] Dieser Grundsatz besteht darin, niemals ein

---

[1] EO I S.27 In einem anderen Diapsalm vergleicht sich der Aesthetiker A mit einer Figur im Schachspiel, die nicht bewegt werden darf.(vgl.EO I S.22)

[2] Der Ethiker kommentiert: "... denn das Einzige, das Du Dir wünschen könntest, wäre eine Wünschelrute, die Dir alles gewähren könnte, und sie würdest Du dann benutzen, um damit Deine Pfeife auszukratzen." (EO II S.216)

[3] vgl. EO II S.216

[4] EO II S.215

[5] EO I S.42

[6] ebd.

Sein in der Zeit anzufangen. Mit diesem Bekenntnis gewährt uns der Aesthetiker Einblick in das Verfahren ästhetischer Vernichtung der Zeit.[1] Jede Berührung mit dem Dasein gewinnt die Bedeutung eines neuen Anfangs, denn jedes einzelne Moment des Lebens wird mit unendlicher "Indifferenz"[2] beantwortet. Darum kann der Ethiker schreiben: "Dein Leben wird aufgehen in lauter Anläufen zum Leben."[3]
Der Augenblick liefert den Stoff für die unendliche Negation der existentiellen Kontinuität.[4] Der Aesthetiker kann den Augenblick ganz genießen, da er ihn absichtlich nur auf Widerruf erlebt und ihn nicht in eine persönliche Geschichte seines Daseins hineinverweben muß. Das Verhältnis zum Augenblick konzentriert sich wesentlich auf den Genuß, dessen heimlicher Impuls der ästhetische Vernichtungswille ist.[5] Aber dieses Sein im Augenblick ist ein Sein auf Widerruf. Der Ethiker formuliert es selbst: "Das Aesthetische in einem Menschen ist das, dadurch er unmittelbar das ist was er ist; das Ethische ist das, dadurch er das wird was er wird."[6]
Im Gastmahl der "Stadien" wird noch einmal über das Sein im Augenblick gesprochen. Dort ist vom Abbrechen die Rede, von der ästhetischen Virtuosität, das Engagement an die Fülle eines Augenblicks zu lösen.[7] Johannes der Verführer läßt seine Rede in einer Huldigung an den Augenblick gipfeln. Er preist das Leben des Verführers: "o selige Art zu leben, sie essen

---

[1] Der Ethiker schreibt dazu: "einzig dies macht Dir Vergnügen, siebenmal um das Dasein herumzugehn und die Posaune zu blasen, und darauf das Ganze untergehn zu lassen,auf daß Deine Seele zur Ruhe komme,ja wehmütig werde,auf daß Du das Echo wachrufest; denn wider hallt es nur in der Leere."(EO II S.171)
Dieser Passus aus dem Brief des Ethikers korrestpondiert sehr deutlich mit dem Text des zitierten Diapsalms.Er zieht gleichsam die Konsequenz aus dem Grundsatz des Aesthetikers, der ihn verpflichtet,ein Sein außerhalb der Kontinuität zu begründen.

[2] EO II S.180 [3] EO II S.7

[4] Der Ethiker erklärt das folgendermaßen:"... und dies wiederum ist der zutreffendste Ausdruck für die aesthetische Existenz: sie ist im Augenblick."(EO II S.245) vgl.Sløk , a.a.O.S.59: "Der aesthetische Augenblick ist bedeutungsvoll kraft seines Inhaltes,dieser Inhalt jedoch wird nun zugleich etwas Äußerliches,etwas das nicht zum Individuum gehört,sondern das außerhalb seiner liegt."

[5] vgl.EO II S.196 [6] EO II S.190

[7] vgl.Stadien S.84

fort und fort nichts als die Lockspeise - sie fangen sich nie."[1]

Das Dasein im Augenblick, in dem der Aesthetiker sich - um der Loslösung willen - für einen Moment an die Welt bindet, verbirgt die verzweifelten Gedanken über die Vanitas alles Seienden. Da sie aber den Hintergrund abgeben, auf dem sich der Szenenwechsel des provisorischen Engagements abspielt, bleibt dieses für den Aesthetiker bedeutungslos; auf welche Weise auch immer er den Augenblick füllt. In den scheinbaren Beziehungen, die in einem Augenblick zwischen Ich und Welt geknüpft werden, ist das verschlossene Ich in Wahrheit gar nicht zugegen, es lebt nicht in der Zeit.[2]

Auch Quidam bleibt außerhalb der existentiellen Kontinuität. Er schreibt: "Es geschieht nichts Neues unter der Sonne, spricht Salomo. Nun, das ist wie es ist, schlimmer ist es, wenn überhaupt nichts geschieht ... Es ist wahr, ich bin noch immer bei der Exposition dieses Nichts, und die Szene ist unverändert dieselbe."[3] Quidam reflektiert sich ständig aus der existentiellen Geschichtlichkeit seines Lebens heraus. Er weiß es selbst und bringt zum Ausdruck, daß für ihn, ähnlich wie beim Aesthetiker, die Zeit still steht.[4] Der Verschlossene ist an seine tatsächliche Vergangenheit wie an eine herausfordernde Gewalt gebunden, die seine Reflexionen in unendlicher Bewegung hält, sein Dasein aber jeder Kontinuität beraubt.[5]

---

[1] Stadien S.79
Durch "interessante Berührungen" (EO II S.212) wird die Zeitleere überdeckt. Die 'interessanten Berührungen' mit der Wirklichkeit, auf die sich der Aesthetiker beschränkt, entsprechen der kalten Liebe zur Welt, zu der Leverkühn sich bekennt, wenn er das Interesse als den stärksten Affekt bezeichnet, (vgl. DF S.95 f)

[2] In einem Diapsalm bringt der Aesthetiker es selbst zur Sprache: "Das Unproportionierte in meinem Bau ist, daß meine Vorderbeine zu kurz sind. Wie der Hase von Neu-Holland hab ich ganz kurze Vorderbeine, aber unendlich lange Hinterbeine. Im Allgemeinen sitz ich ganz stille; mach ich eine Bewegung, so ist es ein ungeheuerlicher Sprung zum Entsetzen aller derer, an die ich durch die zarten Bande der Familie und der Freundschaft geknüpft bin," (EO I S.41)

[3] Stadien S.368

[4] "Mein Leben, bevor ich mit ihr mich verband, ist einem peinlichen Verhör meiner selbst gleich gewesen, dann ward ich unterbrochen und in die fürchterlichsten Entscheidungen hinausgerufen, ...so kann ich mit mir selber da wieder anfangen, wo ich aufgehört habe..." (Stadien S.269)

[5] vgl. Stadien S.228

c. Die Erinnerung als poetische Unendlichkeit [1]

Die Erinnerung ist für den Aesthetiker eine Fähigkeit, die innere Geschichtlichkeit des Seins zu vereiteln, sie ist ein Vermögen, das ihn in ein poetisches Sein entläßt, dessen einzige Zeitkategorie die poetische Unendlichkeit ist.
Die Erinnerung bewirkt für die ästhetische Reflexion immer schon eine Veränderung des erinnerten Gegenstandes, bedeutet seine Anverwandlung an die Gegenwelt der Phantasie. Wir werden nachweisen, daß die Erinnerung deshalb ein Modus der Diskontinuität ist, da im Prozeß des Erinnerns die Beziehung zwischen Ich und Welt zerschnitten wird.
Wir stützen uns dabei auf die Ausführungen in der "Wiederholung", in "Entweder/Oder" und in den "Stadien".

Im ersten Kapitel der "Stadien", der "VORERINNERUNG"[2], wird aus der Perspektive des Aesthetikers das Wesen der Erinnerung besonders eindringlich erhellt. Sie wird dort als eine Kraft der Phantasie beschrieben, die das Ich aus der unmittelbaren Verbindung mit der wirklichen Welt zu lösen vermag. Der Aesthetiker spricht von "der Kraft der Erinnerung, die darin besteht, ins Ferne zu rücken, auf Abstand zu bringen".[3] Dieser "Abstand" ist nicht als eine zeitliche Distanz zu verschiedenen Erlebnissen zu begreifen, sondern als eine innere Bewegung des Sichentziehens. Die Wirklichkeit, die zum Gegenstand der Erinnerung wird, erfährt in ihr eine substantielle Veränderung. Sie ist verwandelter Stoff einer neuen Erinnerungswirklichkeit, nicht ihr ursprünglicher Inhalt. Die tatsächliche Welt wird transformiert und in poetische Realität überführt. Daher wird das Gedächtnis der Erinnerung nur als stoffsammelnde Instanz gegenübergestellt. Die Erinnerung ermöglicht dem Aesthetiker,

---

[1] vgl, dazu Jean Wahl, a.a.O. S.298. Der Verfasser erkennt in Kierkegaards pseudonymen Reflexionen über die Funktion der Erinnerung eine romantische Fragestellung. Wir schließen uns dieser Auffassung an, zumal die Erinnerung als der Ereignisraum poetischen Seins gekennzeichnet wird. Die Existenz des ironisch sich aus der Welt distanzierenden Ich hat Kierkegaard, wie wir schon sahen, im "Begriff der Ironie" selbst als ein romantisches Problem verstanden.

[2] Stadien S.9

[3] Stadien S.10

"zu einer Illusion sich hin zu reflektieren"[1], die er in der poetischen Zeit erfährt, um "das Allernächste von sich fort zu zaubern für die Erinnerung. Das ist recht eigentlich der Erinnerung Kunst und die Reflexion in zweiter Potenz"[2].
In der"Wiederholung" wird dieser Prozeß an einem jungen Mann aufgezeigt, der ein Mädchen nicht in der zeitlichen Wirklichkeit liebt, sondern es nur als Stoff für die poetische Realität in der Erinnerung braucht. In der tatsächlichen Welt hat der Liebende das Mädchen gleich zu Anfang verloren.[3] Er sucht ausschließlich ein poetisches Gegenüber, ein erinnertes Du. Die Beziehung grenzt daher die Wirklichkeit aus, sie "hat den großen Vorteil, daß sie mit dem Verlieren anfängt, daher ist sie sicher, denn sie hat nichts zu verlieren."[4] Das Mädchen ist nur äußerer"Anlaß", der die Einbildungskraft in Bewegung bringt:'sie' ist "der Anlaß, der" in dem jungen Mann "das Poetische" aufweckt "und ihn zum Dichter"[5]macht . Die wirklichkeitsverändernde Kraft der Erinnerung wirkt sich als existentielles Desengagement aus. Die Reflexion eliminiert aus der Erfahrung durch fiktives Vergessen, was sie für die poetische Zeit der Erinnerung nicht gebrauchen kann.[6]
Die poetische Wirklichkeit der Erinnerung konstituiert sich aus der verwandelnden Kraft des Vergessens.[7]
Die Erinnerungswirklichkeit repräsentiert eine "Mischung aus Dichtung und Wahrheit,..."[8]. Die realen Erlebnisse sind der willkürlich verfügbar gedachte Rohstoff für die poetische Erinnerung. In ihr wird die Kontinuität einer echten Be-

---

[1] Stadien S.13 [2] ebd.

[3] Er liebte sie,schreibt Constantin Constantinus,"dennoch war er imstande, gleich an einem der ersten Tage sich seiner Liebe zu erinnern.Er war im Grunde mit dem ganzen Verhältnis fertig.Indem er anhebt,hat er einen so entsetzlichen Schritt getan,daß er das Leben übersprungen hat."(DW S.8/9)

[4] DW S.9 [5] DW S.10

[6] vgl.dazu EO I S.315:"Das Vergessen ist die Schere,mit der man fortschneidet,was man nicht brauchen kann,wohlgemerkt unter allerhöchster Aufsicht der Erinnerung.Vergessen und Erinnerung sind somit eines und dasselbe,und ihre künstlerisch zustande gebrachte Einheit ist der archimedische Punkt, mit dem man die Welt aus den Angeln hebt."

[7] vgl.dazu EO I S.313: "Hat man dergestalt in der Kunst zu vergessen und in der Kunst, sich zu erinnern,sich vervollkommnet, so ist man imstande,Fangball zu spielen mit dem ganzen Dasein."

[8] EO II S.16

rührung mit der Wirklichkeit aufgehoben. In der Erinnerungswiklichkeit wird die Zeit zur poetischen Unendlichkeit.[1]
Die Erinnerung ist einem Bild dichterisch reproduzierter Wirklichkeit vergleichbar, in das die verwandelte Realität als poetische Unendlichkeit eingegangen ist. Der Aesthetiker A spricht in einem Diapsalm davon, daß er sich in die Ritterburg seines Leides zurückziehe, und fährt dann fort: "Von ihr stoße ich hernieder in die Wirklichkeit und packe meine Beute; jedoch ich bleibe nicht da unten, ich bringe meine Beute heim, und diese Beute ist ein Bild, das ich hineinwebe in die Tapeten meines Schlosses. Allda leb ich einem Toten gleich. Alles, was erlebt ist, tauche ich unter in die Taufe des Vergessens zum ewigen Leben der Erinnerung. Alles Endliche und Zufällige ist vergessen und getilgt. Da sitze ich als ein alter grauhaariger Mann in Gedanken und erkläre die Bilder mit leiser Stimme,...., und mir zur Seite sitzt ein Kind und hört mir zu, wiewohl es sich an alles erinnert, ehe denn ich es erzähle."[2]
In diesem Bekenntnis wird das, was das Geheimnis der Erinnerung ausmacht, zusammengefaßt.
Die in Raum und Zeit erlebte Wirklichkeit ist in ihrer verwandelten Gestalt Beute der Erinnerung. Das Tatsächliche hat als Bild teil an der von der Einbildungskraft vorgestellten Welt, in der es keine Zeit mehr gibt. Der alte Mann ist mit dem Kind identisch, die erinnerte Bildwirklichkeit löst das Zeitgefühl auf, die Bilder der Erinnerung treten in einer unendlichen Gleichzeitigkeit als poetische Unendlichkeit ins Bewußtsein.[3]
Die Ritterburg, in der die Erinnerung ihre eigenen Bilder zelebriert, ist selbst ein Bild für die Verschlossenheit des Aesthetikers: "niemand kann sie erstürmen"[4], heißt es von ihr.

---

[1] vgl.dazuStadien S.11: "In der Erinnerung zieht der Mensch einen Wechsel auf das Ewige".

[2] EO I S.45/6 vgl.dazu: Theodor W.Adorno, Kierkegaard.Konstruktion des Ästhetischen. Mit einer Beilage. Frankfurt/M.1962 S.246: "....das Einbildungsbild oder das Bild,das die Einbildungskraft wiedergibt oder festhält,ist doch in einem Sinn Unwirklichkeit, ihm fehlt die Wirklichkeit der Zeit und der Zeitlichkeit ..."

[3] vgl.dazu: EO I S.35: "Ein erinnertes Lebensverhältnis ist allbereits in die Ewigkeit eingegangen und bietet kein zeitliches Interesse mehr."

[4] EO I S.45

Die Erinnerung löst alle Verhältnisse menschlichen Mitseins auf und kommt damit dem Urverlangen der schwermütigen Verschlossenheit entgegen.[1] Nicht von ungefähr läßt Kierkegaard den Aesthetiker, der sich an das große Gastmahl erinnern will, fernab in die Abgeschiedenheit des Achtwegewinkels fliehen. So spricht der Verschlossene von der Verborgenheit des sich Erinnernden am Achtwegewinkel, der ein Bild für die Verschlossenheit ist. Die innere Situation ist der äußeren gleich und verweist auf sie: "ihr acht Wege," schreibt der Aesthetiker, "ihr habt bloß die Menschen alle von mir fortgeführt, und habt bloß meine eignen Gedanken mir wiedergebracht."[2] Die Erinnerung schließt das Ich in die poetische Unendlichkeit ein.[3] Das heißt, jeder menschliche Kontakt muß für den sich Erinnernden so unverbindlich bleiben, daß er, obwohl er "ein Weilchen die Fahrt der Bewegung teilt, doch so viel größere Geschwindigkeit besitzt, um entwischen zu können."[4]
Quidam kennt die poetische Unendlichkeit der Erinnerung als eine Versuchung. Obwohl seine Monologe aus dem Retrospektiv entstehen,verbietet er sich die verklärende Erinnerung. Sie erscheint als der selbstbetrügerische Ausweg in ein Enklave. "Mich an sie erinnern darf ich nicht"[5], so schreibt Quidam in Gedanken an seine Verlobte in einem seiner Mitternachtsstücke. Doch gibt er sich für einen Augenblick der Versuchung der Erinnerung hin.[6] Aber er versagt sich den endgültigen Sprung in die poetische Welt, obwohl er über alle ihre Elemente spielerisch verfügt. Anstelle der poetischen Unendlichkeit der Erinnerung wählt er die Reflexion über die konkrete Situation, in der er steht.

---

[1] vgl.dazu Stadien S.15: "Die Kelter der Erinnerung hingegen muß jeder für sich allein treten. An und für sich liegt darin keinerwege ein Fluch.Sofern man mit einer Erinnerung jederzeit allein ist, ist jede Erinnerung eine Heimlichkeit."

[2] Stadien S.20

[3] vgl.Stadien S.20

[4] EO I S.316

[5] Stadien S.371

[6] vgl.Stadien S.371: ".... des Abends, wenn der sommerliche Dunst sich verdichtet, würde ich ihr Bild sehen; am stillen See, wenn es säuselt im Rohr, würde ich ihrer gedenken; am Meeresufer, wenn das Schiff sich naht, würde ich mir einbilden, daß ich sie treffe, bis daß die eintönige Woge mich in Erinnerung wiegte; bei meinem alten Conditor würde ich der Erinnerung Spur suchen und oft, ach oft mich selbst betrügen, ... Aber ich darf es nicht

4. Explikationen der Verschlossenheit

a. Die Sprache als ein Verschweigen[1]

Für dieses Kapitel ist eine einschränkende Vorbemerkung unerläßlich. Im gegenwärtigen Zusammenhang kann uns keinesfalls Kierkegaards Verhältnis zur Sprache im Sinne einer umfassenden Darstellung der Problemlage beschäftigen. Es wird uns also zum Beispiel nicht darum gehen, sein Gedankengebäude um Sinn und Zweck der Pseudonymität nach allen Seiten auszuleuchten. Damit aber in diesem Kapitel keine terminologische Sprachverwirrung eintritt, muß eine Bestimmung des Begriffes Sprache, wie wir ihn hier verstehen wollen, vorausgeschickt werden. Uns interessiert das Problem der Sprache, soweit es zur Darstellung des verschlossenen Ich, das Kierkegaard beschreibt, wesentlich beiträgt.

Wir beobachten den Aesthetiker und besonders Quidam, dessen monologische Existenz nicht zuletzt als ein Scheitern an der Sprache verstanden werden muß.

Quidam begegnet der Sprache mit äußerster Skepsis. Er glaubt, um seiner Schwermut willen die durch Sprache geschaffene Kommunikation zurückweisen zu müssen, um sein Gegenüber nicht mit dem Gewicht seiner Verschlossenheit zu beladen. In einem weiteren Sinne aber ist sein Leben durch seine Grundauffassung über das Wesen der Mitmenschlichkeit in das Schweigen gedrängt. Er ist überzeugt, daß durch das Medium der Sprache nur dann eine wirkliche Beziehung zwischen Ich und Du geknüpft werden kann, wenn sie bis in die Sphäre des Religiösen reicht. Das Mädchen aber , dem sich Quidam gerade durch seine Worte entzieht, entbehrt jeder religiösen Voraussetzung, zwischen den Liebenden ist deshalb von Anfang an kein Boden gegeben, auf dem sich die Sprache als eine Form menschlicher Kommunikation realisieren könnte.

---

[1] Das Schweigegebot des Teufels, das Leverkühn die abgründige Isolierung aus der Welt des Humanen deutlich macht, wird zum Symbol für die Situation in der Verschlossenheit. Kierkegaard sieht nun - wie Thomas Mann in seinem Roman - das Verhältnis des verschlossenen Ich zur Sprache als ein zentrales Problem an. Besonders Quidam kann sich durch das gesprochene Wort niemandem anvertrauen. Die existentielle Verzweiflung schlägt sich allein in den Tagebuchmonologen nieder. Das "Weistu was so schweig,"(DF S.296) das Leverkühn ins absolute Schweigen verbannt, gilt auch für Kierkegaards Figur. Das Erleiden der Sprachlosigkeit wird wie im "Doktor Faustus" zum Kriterium der Verschlossenheit.

Quidam nimmt mit der Überzeugung, daß sprachliche Mitteilung an die religiöse Selbstvergewisserung gebunden ist, eine Position ein, um die Kierkegaard selbst immer wieder kreiste.[1] Quidam ist - unter dieser Denkvoraussetzung - die Möglichkeit einer Existenzmitteilung durch die Sprache ganz verschlossen. Deshalb erscheint die Anlage seiner Geschichte in Form eines Tagebuches als innere Notwendigkeit.
Quidam ist ein Meister des Monologs. Er verhält sich durch die Niederschrift seiner Gedanken und ebenso durch die Skizzierung der Ereignisse während der Zeit seiner nunmehr gelösten Verlobung ausschließlich zu sich selbst. Seine Selbstgespräche lösen sich auf in ein Nichts; am Ende seiner Ausführungen schreibt er: "Hier hat das Tagebuch für diesmal ein Ende. Es handelt von Nichts, ... "[2] Dieses Nichts, das gemeint ist, umschreibt die existentielle Beziehungslosigkeit Quidams. Seine monologische Reflexion kreist in einer unendlichen Bewegung in sich selbst. Der Verschlossene reflektiert schreibend immer wieder über die Geschehnisse der vergangenen Zeit, die die Erinnerung bespricht: "jenes halbe Jahr der Wirklichkeit, das wieder und immer wieder kehrt,"[3] ist der Gegenstand des schriftlichen Selbstgespräches. Das geschriebene Wort aber zielt ins Leere, weiles in der Einsamkeit laut wird. Darum nimmt Quidam am Ende seines Tagebuches alles Gesagte als ein "Nichts" zurück.
Wir finden ihn in der Situation des existentiellen Schweigens vor. "Ich habe es nie anders verstehen können, als daß wesentlich ein jeder Mensch an sich selbst gewiesen ist,..."[4], heißt es in einem der Mitternachtsstücke. Dieser Satz ist in doppeltem Verständnis zu lesen. Quidam traut der Sprache weder zu, daß sie zum Medium des eigenen Daseins werden kann, noch, daß sie religiöse Wahrheit zu vermitteln geeignet ist. Beides aber versucht er und scheitert sprechend in einem Mißver-

---

[1] Edo Pivčević gibt die Grundlage der Kierkegaardschen Überlegung an, wenn er in seinem Sinne formuliert:"Es ist praktisch unmöglich, sich zum einzelnen zu verhalten, ohne sich gleichzeitig zum Ewigen zu verhalten...."(a.a.O.S.107)

[2] Stadien s.422 [3] Stadien S.420 [4] Stadien S.361

ständnis. Er selbst schreibt: "denn ich kann zu niemand hingehen, da man sich ja der Vertraulichkeit des Mißverstehens nicht anvertrauen kann; ich kann zu niemand hingehen, denn ich bin ein Gefangener, und Mißverstehen und aber Mißverstehen und aber Mißverstehen ist das schwere Eisengestänge vor meinem Fenster;..."[1].

Der Verschlossene versucht vergeblich, sein Schweigen in ein Reden mit Gott zu verwandeln.[2] Quidam wird sich bewußt, ohne daß er dies existentiell nachvollziehen kann, daß ein Selbstverständnis nur dann wirklich - im Sinne von wahr - sein kann, wenn der Sprechende ein Gegenüber hat, das die eigenen Seinsbedingungen nicht teilt. Die Sprache des Monologs aber ist nur ein Spiegel der Verschlossenheit.

Die Verzweiflung an den Möglichkeiten des Gesprächs wird Quidam als Schwermut[3] bewußt. Sooft er versucht, sich einem Gegenüber verständlich zu machen, gerät er in ein Mißverständnis. Er kann das geliebte Mädchen durch das gesprochene Wort nicht in den Bereich der Verschlossenheit hereinlassen, denn die beiden "verstehen einander nicht"[4],

Quidam wird, um die Verlobte nicht zu quälen, zum unfreiwilligen Betrüger, der sich hinter der Maske der Worte verbirgt. Er versucht, das Mädchen von sich zu lösen, indem er mit der Sprache spielt und sich dabei willentlich ausspart.[5]

So trägt er ein doppeltes Visier: das des Verschweigens, das ihm die Schwermut von Anfang an auferlegt,[6] und nach der Auflösung der Verlobung ein zweites: das der trügerischen Rede.[7]

Quidam erhebt den Anspruch auf eine innere Doppelbewegung: er schreibt seine monologischen Gedanken im Blick auf die religiöse Transzendenz des Sprechens, im Blick auf das Gebet.

---

[1] Stadien S.373 [2] vgl.ebd.

[3] Quidam schreibt: "Und jetzt sehe ich deutlich, daß meine Schwermut es mir unmöglich macht, einen Vertrauten zu haben,....."(Stadien S.397)

[4] Stadien S.397; vgl.ferner S.339,377

[5] vgl. Stadien S.405

[6] vgl. Stadien S.207

[7] vgl. Stadien S.409 "Sie kann sich nicht entbrechen zu lachen, wenn ich so richtig lostrommele in Gallimathias. Das tröstet mich. Im Grunde leidet sie dabei weniger als ich, der ich auf so verzweifelte Art sie losarbeiten muß."

Zugleich aber distanziert er sich durch die verschweigende Rede als ein unfreiwilliger Betrüger von jedem menschlichen Mitsein, daer glaubt, das existentielle Schweigen sei eine Notwendigkeit für die religiöse Selbstfindung, die sich im Gespräch mit Gott vollzieht.
Darum täuscht er, leidend an seiner Sprachlosigkeit, das geliebte Mädchen, indem er sich durch seine Worte als ein ihrer Liebe unwürdiger Gegenstand zu erweisen sucht."Was ich jetzt wagen will, ist, daß ich ihr womöglich mich selber entwinde, ihr das Bild von mir in lauter Sinnlosigkeit verwirre,....."[1] schreibt Quidam in sein Tagebuch. Die Zerstörung dieses "Bildes" will er erreichen allein durch seine Haltung gegenüber der Sprache.[2]
Die Problematik der Selbstmitteilung ist in Quidams Aufzeichnungen in einen hintergründigen Zusammenhang gestellt. Das existentielle Schweigen des Schreibers vertieft sich in der Konfrontierung mit der unmittelbaren Sprachvertrautheit des Mädchens. Das Nachdenken des Verschlossenen über die Möglichkeiten des gemeinsamen Gespräches gerät deshalb in die Aporie des inneren Verstummens. Die "sichere Zuflucht hinter dem trügenden Schein"[3] der Worte wird gerade in der Berührung mit der Unmittelbarkeit, um deretwillen er gewählt wurde, zerstört. Der Gedanke, der hinter dieser Tatsache steht, ist Kierkegaards Überzeugung, daß das verschlossene Ich sich gar nicht aussparen kann, ohne durch die List der tarnenden Rede schuldig zu werden an der menschlichen Gemeinschaft. Der Schutzwall, den der Verschlossene durch seine Worte zwischen sich und die Welt legt, steht im Zeichen einer verborgenen Selbsttäuschung. Der Schweigende muß notwendig an der Sprache als dem Prüfstein menschlichen Mitseins scheitern, unabhängig davon, ob er sich im Schweigen oder im Geschwätz verbirgt.
Quidam spricht mit anderen Menschen nur in Anspielungen über das Problem, das ihn beschäftigt,. Dabei holt er sich Auskünfte über das Ergehen des zum Scheine betrogenen Mädchens. Mit

---

[1] Stadien S.352

[2] Darum bittet er Gott:"Wandle alle Pein in meiner Brust zu Lippengeplapper, alles Pathos des Innern zu Geschwätz, wenn es sich ergießt ...tu es so sicher, daß kein Wahrheitsfünkchen aufglimmt hinter dem Betrug."(Stadien S.352)

[3] Stadien S.372 vgl.dazu TB (1841)S.143 Kierkegaard bekennt sich hier selbst zu einer Sprache,deren Sinn das Verschweigen ist.

seinen "sogenannten Nächsten"[1] spricht er nur noch in Formeln, um nicht "schlechthinniges Schweigen"[2] zu bewahren. Das heißt für ihn, eine "verzehrende Leidenschaft am Zügel der Unterhaltung so schmiegsam zu halten, daß man gleich einem Reiter sie mit einem Seidenfaden lenken kann."[3]
Auch dem geliebten Mädchen tritt der Verschlossene in der Maske der täuschenden Rede gegenüber.[4]
Die Sprache verdeckt das Innere und wird als Gleichgültigkeit zur Grenze zwischen Ich und Du.[5] Quidam inszeniert durch seinen Umgang mit der Sprache das Mißverständnis, das zwischen ihm und dem Mädchen schwelt, noch einmal. "Zwischen uns", heißt es im Tagebuch, "besteht eine Sprachverschiedenheit, zwischen uns liegt eine Welt, deren Abstand sich jetzt in seiner ganzen Schmerzlichkeit zeigt."[6]
Zu Beginn der Beziehung versucht Quidam, die Sprachverschiedenheit zu überbrücken, indem er die Worte des Mädchens in seine"Sphäre übersetzt"[7]. Der Zauber des Plauderns[8], der ihn dabei reizt, schafft keine existentielle Verbindung zwischen den Redenden. Deshalb macht sich Quidam durch die Sprache, die ihm spielerisch verfügbar ist, an dem Mädchen, das sich in den gemeinsamen Gesprächen ganz an ihn verliert, schuldig.

Quidam setzt sich zu seinem Betrug in ein dialektisches Verhältnis: während er durch die Technik der täuschenden Rede wissend in immer tiefere Verstrickung gerät, versucht er zugleich, das Mädchen durch die Täuschung von sich zu lösen, um nicht schuldig zu werden. Aber die Geliebte verliert sich an den in Wahrheit Sprachlosen. Die Illusion ist so stark, daß Quidam sogar mit dem Mädchen über die Maske sprechen kann, ohne daß 'Sie' dessen gewahr wird. Der Verschlossene bleibt dabei aber der monologischen Situation verhaftet.

---

[1] Stadien S.229 [2] ebd. [3] Stadien S.230

[4] Er schreibt: "So leben, als ob ich stumm wäre, und dennoch Pein in der Seele und Sprache im Innern haben, nicht die Sprache, die man von einem Wortemacher lernt, sondern die, welche das Herz empfindet; wie ein Stummer sein, ja wie ein Verstümmelter, und dennoch Leiden haben, die eines Mimikers Beredsamkeit verlangen. Mißtrauisch sein müssen gegen die Stimme, daß sie nicht bebe...keine andern Kleider haben als die des Frohsinns und der Heiterkeit, um sich zu bergen!"(Stadien S.279/80)

[5] vgl.Stadien S.287 [6] Stadien S.332 [7] Stadien S,254

[8] vgl. ebd.

Das Gespräch über die innere Maske knüpft an eine zufällige Begebenheit an . Quidam verliert beim Fechten das Visier, Die Verlobte wähnt ihn in Todesgefahr und kommt zu ihm. Was der Verschlossene über die reale Begegung sagt, wird zum Gleichnis für eine innere Wahrheit, 'Sie' aber durchschaut den metaphorischen Sinn der Rede nicht. Quidam spricht der Geliebten "von dem Sonderbaren, welches darin liege, daß gerade eine Maske abgefallen sei".[1] Das Mädchen versteht die Bemerkung konkret, während Quidam auf die innere Grenzsituation verweist. 'Sie' lacht und rät, das Gefecht ungültig zu machen, da der Kampf nicht gelte, wenn die Maske abgefallen ist. Die Annäherung, die zwischen den Liebenden im Augenblick der scheinbaren Todesgefahr stattfindet, ist ungültig, denn sie liegt jenseits der inneren Spielregeln der Beziehung: "' ja darüber darfst du schon lachen, daß ich derart demaskiert worden bin'"[2], sagt Quidam und spricht in Wahrheit über die tragische Ironie der existentiellen Situation. Ohne Übergang wechseln die beiden das Thema.

Der Tagebuchbericht über die Maske zeigt ganz besonders deutlich, daß Quidam sich gerade durch sein Wort in das innere Schweigen verschließt. Darum bekennt er einmal vor sich selbst: "Mein Gelübde des Schweigens macht mich stark in Monologen; ..."[3].

E x k u r s :

Kierkegaard hat in dem Einlagestück "D i e s t i l l e V e r z w e i f l u n g "[4] die Problematik des Schweigens in der Verschlossenheit gleichnishaft verdichtet. Die Erzählung gehört zu den Mitternachtsstücken des Tagebuches und ist deshalb durch ihren Ort im Ganzen der Aufzeichnungen schon als ein Monolog gekennzeichnet. Der Geschichte ist eine Episode aus dem Leben Swifts vorangestellt. Sie leistet die atmosphärische Dichte des Einlagestückes. Swift steht im Irrenhaus vor einem Spiegel und sagt zu sich selbst: "armer alter Mann!"[5] Er hat, so heißt es, das Irrenhaus, in das er im Alter eingeschlossen ist, selbst erbaut.

Die Intention dieser Bemerkung zielt auf die innere Situation , in der der Verschlossene gefangen liegt: er begegnet sich selbst in der Sphäre des Verschlossenseins. Der Blick in den Spiegel entspricht der monologischen Selbstbegegnung. Sofern sie in den Worten laut wird, hat sie kein anderes Gegenüber als sich selbst allein. Das Mitgeteilte fällt auf den Mitteilenden zurück - so wie das Auge im Spiegel nur sich selbst

---

[1] Stadien S.317 [2] Stadien S.317 [3] Stadien S.311

[4] Stadien S.210 f [5] Stadien S.210

begegnet.
"Es war einmal ein Vater und ein Sohn. Ein Sohn gleicht einem Spiegel, darin der Vater sich selbst erblickt, und für den Sohn wiederum ist der Vater ein Spiegel,..." [1] Mit diesem Satz setzt die Geschichte ein, die von dem schwermütig verschwiegenen Verhältnis eines Vaters zu seinem Sohn berichtet. Beide sind an das Schweigen der Verschlossenheit gefesselt, beide erleiden in absoluter Vereinzelung die Schwermut als ein Verschuldetsein am Gegenüber: "aber es ward darüber nie ein Wort getauscht" [2]. Nur einmal sagt der Vater zu seinem Sohn:"' armes Kind, da gehst du in einer stillen Verzweiflung'" [3]. Dieser Ausspruch ist das einzige, woran sich der Sohn nach des Vaters Tod halten kann.
Die Verschlossenheit selbst jedoch kann nicht zur Sprache gebracht werden. Ihr existentieller Ausdruck ist das Schweigen. Sofern aber die Verzweiflung der Verschlossenheit in die Worte eingeht, wie es im Wort des Vaters geschieht, wächst eine Vertraulichkeit zwischen den Schweigenden, die die Bestätigung der inneren Sprachlosigkeit ist: "die Vertraulichkeit war von der Art, daß sie die gleiche war, ob der Vater nun lebte oder starb," [4] Der Verschlossene erleidet an der äußersten Grenze das Sprechen als Schwermut selbst.

---

[1] Stadien S.210 [2] ebd. [3] ebd.
[4] Stadien S.211

b. Das Lachen als der Widerhall der existentiellen Leere

"Jeder nimmt seine Rache an der Welt. Meine besteht darin, daß ich Leid und Kummer tief verschlossen in mir selbst trage, während mein Lachen alle unterhält."[1] Dieses Bekenntnis schreibt Kierkegaard 1837 in sein Tagebuch. Die innere Dimension, in die das Lachen des aus den kommunikativen Bezügen gelösten Ich gehört, gibt er einige Jahre später selbst an:" Man muß es natürlich für einen Aufruhr gegen Gott ansehen, dort zu lachen, wo man nach der natürlichen Ordnung der Dinge weinen sollte."[2] Die umfassende Desorganisation des Seins, die sich im Lachen spiegelt, hat Kierkegaard in der Figur des Aesthetikers A beschrieben.

Auch er funktionalisiert das Lachen an die sprachlose Betroffenheit des in die Seinsleere verschlossenen Ich. Das Lachen wird bei ihm zur verschweigenden Sprache der Verschlossenheit selbst. Auf den abgründigen Klang seines Gelächters spielt der Ethiker in seinem Brief an, wenn er an den Aesthetiker schreibt:" Sieh, darum soll der Teufel Dein Freund sein ... denn vom Teufel sagt man ja ebenfalls, daß er lache , wenn er alleine sei."[3]

Die Bezuglosigkeit des Verschlossenen drückt sich in der Gebärde des Lachens am reinsten aus. Als dämonische Explikation des nihilistischen Grundgefühls muß das Lachen notwendig den Charakter des Verschweigens tragen.

In einem der Diapsalmata heißt es:"Niemals bin ich froh gewesen; gleichwohl hat es stets so ausgesehen, als wäre die Freude in meinem Gefolge,.... Wenn ich also an den Menschen vorübergehe, glücklich und froh wie ein Gott, und sie mir mein Glück mißgönnen, dann lach ich; denn ich verachte die Menschen, und ich nehme Rache."[4] Dieses "dann lach ich" kehrt leitmotivisch

---

[1] TB (1837) S.85

[2] TB (1841) S.140 Daß die Rache des Lachens aus der Perspektive des Verschlossenen ein Erleiden ist, deutet Kierkegaard selbst an, wenn er sich einen "Märtyrer des Gelächters" (TB(1849) S.360/1) nennt.

[3] EO II S.343

[4] EO I S.43/4

als monotones Bekenntnis des existentiellen Nihilismus im Diapsalm wieder.
Die Funktion des Lachens ist darum zunächst die der Täuschung. Sie aber ist ein Unterfangen des schwermütigen Ich. Der Aesthetiker A, dessen Geist "in die Fesseln der Schwermut"[1] geschlagen ist, verbirgt eben sie in sein Lachen.". .. anstelle von Trauer und Leid" - schreibt der Ethiker - "wählst Du eine Freude, welche der Trauer Wechselbalg ist. Diese Freude hast Du nun gewählt, dies Lachen der Verzweiflung .... Gleich wie Du große Freude daran hast, mit Kindern in einer Weise zu sprechen, daß sie das von Dir Gesagte trefflich und leicht und natürlich verstehen, und es doch für Dich selbst einen ganz andern Sinn hat, ebenso hast Du Freude daran, die Menschen mit Deinem Lachen zu täuschen."[2] Das Lachen wird zur Maske der Verzweiflung , es kaschiert das existenzielle Schweigen der Verschlossenheit. Im Gelächter entzieht sich der Verschlossene der Kommunikation. Das Lachen setzt eine Scheinbeziehung zwischen Ich und Welt. Des Gelächters eigentlicher Gegenstand aber ist insgeheim das existentielle Nichts.
Der Aesthetiker A spricht sich selbst über den hintergründigen Doppelsinn seines Lachens aus: "Wenn man sieht, mit welch einem hypochondrischen Tiefsinn die älteren Engländer das Zweideutige, das dem Lachen zugrunde liegt, aufgedeckt haben, so muß man Angst bekommen. ....Wie , wenn alles in der Welt ein Mißverständnis wäre, wie, wenn Lachen eigentlich ein Weinen wäre!"[3] Hier wird das Lachen als eine mögliche Ausdrucksform schwermütiger Trauer der Verschlossenheit begriffen. Darum kann in dem Brief des Ethikers auch vom "Lachen der Verzweiflung" gesprochen werden. Der Doppelsinn des Lachens ermöglicht das willentliche Mißverständnis zwischen der Umwelt und dem Verschlossenen.
Auch Quidam spielt mit der trügerischen und abgründigen Heiterkeit. Er entzieht sich lachend seinem Gegenüber und betrügt es um seine innere Gegenwart. Er beschreibt in seinem Tagebuch die Wirkung seines Gelächters auf das geliebte Mädchen, dem er sich lachend verschließt:

---

[1] EO II S.217 [2] EO II S.218 [3] EO I S.21

"Sie lacht mit, aber dann kann sie nicht mehr, dann zerbricht ihr das Lachen."[1] Der monologische Charakter des Quidamschen Lachens wird in der verständnislosen Geste des Mädchens ganz besonders deutlich. Die Atmosphäre zwischen Quidam und der Geliebten entgrenzt sich ins Unheimliche. Der Verschlossene täuscht das Mädchen lachend über die Wahrheit der verzweifelten Situation hinweg. Das Lachen setzt eine Grenze zwischen die beiden:"Unter dessen falscher Flagge" - so schreibt Quidam - "bringe ich alles zur Sprache, damit meine Reflexion die Gedankenwege ihrer Seele und ihre Kräfte überprüfen kann."[2] Der Verschlossene stellt die Verbindung mit dem Mädchen lachend in Frage, um hinter der Maske des Gelächters seine Reaktion auf das Als-Ob seiner Äußerungen zu beobachten.[3]

Während der Verschlossene in Gegenwart anderer lachend eine Scheinbeziehung zwischen sich und der Welt aufbaut, wird er sich, allein gelassen mit dem nihilistischen Zweifel an den Sinnbezügen des Daseins, seiner abgründigen Verlassenheit im einsamen Gelächter erst ganz bewußt. Es wird zum Ausdruck der existentiellen Leere. Der Aesthetiker A schreibt in einem Diapsalm über diese Leere: "Von allen lächerlichen Dingen erscheint mir als das Allerlächerlichste, eifrig zu tun zu haben in der Welt, ein Mann zu sein, welcher der erste beim Essen ist und der erste bei seiner Arbeit. Sehe ich daher eine Fliege sich im entscheidenden Augenblick auf die Nase solch eines Geschäftsmannes setzen,.... oder einen Stein vom Dache fallen und ihn erschlagen, so lache ich von Herzens Grund."[4] Im folgenden werden die solchermaßen Geschäftigen und Engagierten einer Frau verglichen, die bei einer Feuersbrunst die Feuerzange herausrettet. Das Lachen ist die Reaktion auf eine als hohl und sinnlos begriffene Weltbeziehung.

---

[1] Stadien S.370

[2] Stadien S.381

[3] Zugleich stellt das Lachen für Quidam eine dämonische Versuchung dar, sich der Verantwortung für das betrogene Mädchen zu entziehen:"... der Dämon des Gelächters pocht fort und fort ans Tor, ich weiß, was er möchte, er möchte 'sie' umherwirbeln wie ein Abracadabra."(Stadien S.208)

[4] EO I S.26

Der Ethiker schreibt dazu: "Du meinst alsdann, 'daß sogar das Lachen nur ein unvollkommener Ausdruck ist für den eigentlichen Hohn über das Leben."[1] Der Ethiker vergleicht den Aesthetiker, der über die verabredete Sinnhaltigkeit der Welt lacht, mit den Auguren, die sich lachend über ihre Lebensanschauung, die auf dem Prinzip der Täuschung beruht, verständigen. Der Aesthetiker wünsche, "'eine gleichgestimmte Seele zu finden, mit der ' er "über das Ganze lachen'"[2] könne. Wir zitieren zur Verdeutlichung noch einen weiteren Diapsalm: "Als ich sehr jung war, verlernte ich in der trophonischen Höhle das Lachen; als ich älter ward, als ich das Auge auftat und die Wirklichkeit betrachtete, kam ich ins Lachen, und habe seit der Zeit nicht aufgehört mit Lachen. Ich sah, es sei des Lebens Sinn, ein Auskommen zu finden, des Lebens Ziel, Justizrat zu werden,..."[3], Hier wird noch einmal das Lachen zum Zeichen der äußersten Skepsis, noch mehr, zum Zeichen des existentiellen Nihilismus. Im letzten Diapsalm berichtet der Aesthetiker von einem Besuch in der Götterversammlung. Dort werden ihm alle Wünsche freigestellt, und er wird aufgefordert, sich eine der Herrlichkeiten auszuwählen, die die Götter "in der Kramkiste" haben. Aber der Aesthetiker will nichts haben. Er antwortet:"Hochverehrte Zeitgenossen, ich wähle ein Ding, daß ich alle Zeit das Lachen auf meiner Seite haben möge."[4] Es gehört nicht zu den wünschbaren Herrlichkeiten, vielmehr ist es die einzig freie Möglichkeit, sich zur Welt in ein göttliches, das ist unabhängiges Verhältnis zu setzen. Die Unabhängigkeit ist ihrem Wesen nach aber schwermütiges Entbehren, eine Negation, deren Kern die heimliche, wenn auch verzweifelte Werbung ist.[5]

---

[1] EO II S.342 [2] EO II S.341 [3] EO I S.36 [4] EO I S.46

[5] vgl.dazu TB(1844)S.177:"Der letzte Diapsalm läßt uns verstehen, wie ein solches Leben seinen befriedigenden Ausdruck im Lachen gefunden hat. Mit Hilfe des Lachens bezahlt es seine Schuld an die Wirklichkeit, und nun geht alles vor sich unter diesem Gegensatz. Sein Enthusiasmus ist zu lebendig, seine Sympathie zu tief, seine Liebe zu brennend, sein Herz zu warm, um anders sich ausdrücken zu können als unter diesem Gegensatz."

5. Die Verschlossenheit im Spiegel des Du[1]

Sowohl der Aesthetiker als auch Quidam treten zu ihrem Gegenüber in keine reale Beziehung. Das Verhältnis, das zwischen Ich und Du gesetzt ist, bleibt gebunden an die verfremdende Erfahrung der Entbehrung und Verdinglichung jeder kommunikativen Wirklichkeit. Das Du hat im wesentlichen die Funktion, die unendliche Reflexion des Verschlossenen in Bewegung zu setzen. Die Berührung mit dem Ich des andern bleibt ein Akt der Kommunikation mit dem eigenen Ich, das sein Dasein gerade im Entbehren des Mitseins begreift.

Der Aesthetiker:

Kierkegaard spricht vom Verführer, dem Repräsentanten radikal ästhetischen Lebens als von einem unglücklich Liebenden, der am meisten unter der Abhängigkeit von einem Gegenüber leidet, weil er den Boden der Menschlichkeit nicht betreten kann[2]. Aus diesem Argument Kierkegaards wird deutlich, welcher Art die ästhetische Negation kommunikativen Daseins ist: sie ist wesentlich ein Entbehren, das sich jeweils im Abbruch einer Beziehung neu vollzieht. Der Aesthetiker erfährt die Isolierung in der Verschlossenheit ganz besonders durch die Auflösung von Kontakten, die den Schein einer echten Begegnung vortäuschen.

Da der Aesthetiker sich als einen Proteus versteht, muß notwendig die Berührung mit einem Du das Gepräge des Vorläufigen haben, weil sie nur der notwendige Anlaß ist, der den Prozeß ästhetischer Vernichtung und Zurücknahme in Bewegung setzt. Darum ist die scheinhafte Verbindung des Verführers mit einem Du zuinnerst Treue gegen die Idee des Ästhetischen, gegen die poetische Verwanlung des Ich.[3]

---

[1] Wir haben gesehen, daß im "Doktor Faustus" das Du allein die Aufgabe hat, in Leverkühn die Kräfte der Hölle freizusetzen. Die Beziehung zu den Menschen, die ihm begegnen, ist kalt, sie hat keine Zukunft und verweist den Verschlossenen an sich selbst. Auch das verschlossene Ich Kierkegaards begehrt in der scheinbaren Zuwendung zu einem Du nur die Erkenntnis der eigenen Verschlossenheit. Sind es in Thomas Manns Roman die Kräfte der Hölle, die in der Selbstbegegnung entbunden werden, so sind es bei Kierkegaards Figuren vor allem die der poetischen Imagination.

[2] vgl. Stadien S.536 Anm.81

[3] vgl. bes. EO I S.475

Cordelia,die Geliebte des Verführers, lebt aus den Kräften der Unmittelbarkeit, und deshalb ist ihr die poetische Ver - doppelung des Ich - wie sie derVerführer vollzieht - im ästhetischen Spiel nicht möglich. Johannes versteht die weibliche Substantialität als "wesentlich Sein für anderes ..."[1]. Das will sagen, Codelia realisiert sich erst in der Beziehung zu einem außer ihr Seienden.

"... Sein für anderes ist allezeit Augenblickssache"[2], betont der Verführer, und etwas später heißt es: "Der Augenblick ist alles, und im Augenblick ist das Weib alles,..."[3]. Hier wird die Argumentation des Tagebuches durchsichtig für das ästhetische Selbstverständnis: das Du wird allein als eine Möglichkeit geliebt. Das Mädchen muß notwendig seine Anziehungskraft verlieren., sobald diese Möglichkeit sich zu einem Sein in der Zeit wandelt.

Cordelia ist für den Ästhetiker nur unter dem Blickpunkt des Ästhetischen von Interesse. Sie kennt die Kategorien des ihr fremden Seins nicht, wird damit aber notwendig zum Gegenstand eines ästhetischen Spiels.

Die wirkliche Cordelia wird durch die Kunst des Verführers der poetischen Cordelia anverwandelt, indem Johannes mit der Möglichkeit des Mädchens als ein "Sein für anderes" spielt, das heißt, daß er dem Mädchen diese Möglichkeit langsam ins Bewußtsein hebt und es dazu bringt, sich an ihn als an den anderen zu verlieren, der er in Wahrheit ja gar nicht ist und nicht sein will.

Cordelia ist Geschöpf und Spielzeug des Verführers zugleich: indem sie wird, was sie sein kann, liebende Frau, ist sie frei und zugleich Gegenstand ästhetischen Spiels.In ihrem Gegenstandsein verwandelt sie sich in den Spiegel des ästhetischen Willens, weil jede von ihr vollzogene Bewegung Antwort auf des Verführers Spielregeln ist. Cordelia ist das, was Johannes aus ihr macht. Er schreibt, daß sie sich "wie im Traum"[4] bewege, und er spricht von einem Tanz, den sie allein tanzt, Der Verführer ist der andere Tänzer, aber er bleibt unsichtbar, er ist kein Partner, es kommt ihm die Realität eines Traumbildes zu: "ich bin bloß Anlaß, daß sie sich bewegt"[5], schreibt Johannes. Zwei Bilder werden hier eingeführt, die das Wesen ästhetischer Kommunikation umschreiben: Tanz und Traum. Beide stehen als Verweis für den poetischen

[1] EO I S.469 [2] EO I S.469 [3] EO I S.470 [4] EO I S.410 [5] ebd.

Charakter dieser Beziehung. Der Traum ist die subjektive Wirklichkeit des Scheins, in die ein zweiter nicht als ein Du eingelassen werden kann. Wenn es von Cordelia heißt, daß sie sich wie im einem Traum bewege, dann wird ihr Sein in eine Scheinwirklichkeit verwiesen, die aus der Perspektive des Verführers Spiel ist, Spiel sein muß. Darum nennt er sich den unsichtbaren Tänzer. Die Beziehung zwischen den beiden wird hier durchsichtig als eine Wirklichkeit, die widerrufbar ist, die sich mit der Aufkündigung der Spielregeln selbst vernichtet.

"Ich ziehe mich fliehend immer weiter zurück, und mit dieser Bewegung rückwärts lasse ich sie an mir alle Gewalten der Liebe kennen lernen, ... Indem ich in dieser Rolle vor ihr mich bewege, entwickelt sich in ihr alles entsprechend"[1]. In diesem Bekenntnis wird vom Verführer die Verbindung mit Cordelia direkt als Spiel gekennzeichnet. Johannes ist wirklich nur als der Spieler,als der Meister einer Rolle. Sie entspricht: einer inneren Doppelbewegung: innerhalb des Spiels nähert Johannes sich dem Mädchen, indem er mit den möglichen Formen der Kommunikation experimentiert. Außerhalb des Spieles aber erfährt er sich als der Abwesende, als der, der sich in der Reflexion immer von neuem aus der Mitmenschlichkeit entläßt.

Johannes nennt seine "Falschheit"[2] - die Spielregel - Cordelia gegenüber ästhetische Treue. Es ist Treue gegen die Maxime ästhetischer Bindungslosigkeit und zugleich gegen den Plan, Cordelia als liebende Frau an die äußerste Grenze ihrer Angewiesenheit auf ein Gegenüber zu entwickeln. Das Mädchen gibt sich dabei ganz auf: " sie lauscht auf eines andern Rede, sie versteht sie als ihre eigene; sie lauscht auf eines andern Stimme , indem diese widertönt in ihr,..."[3]. Darum sieht der Aesthetiker in der Geliebten sich selbst, sie wird dem Bild anverwandelt, mit dem der Verführer in der Phantasie das existentielle Nichts verstellt. Ebenso wie das poetische Bild Teil ist von des Verführers Ich, ebenso wird Cordelia unwissend Teilhaberin an der phantastischen Welt des Aesthetikers, da sie diese in Raum und Zeit verkörpert.

[1]EO I S.414 [2]EO I S.415 [3]EO I S.419

Der Verführer begegnet sich in der Beziehung zu Cordelia selbst, weil das Bild, in das sich das Mädchen verwandelt,[1] eine Realität seiner eigenen Phantasie ist.
Deutlich wird das in einem Brief, den Johannes an die Geliebte schreibt. Hier wird verschlüsselt formuliert, daß es sich bei dem ganzen Unterfangen um ein inneres Selbstgespräch des Werbers handelt.[2] Das Du ist der Gegenstand der ästhetischen Monologe, nicht aber ein menschlich ernst zu nehmender Partner. Daß Johannes diese Wahrheit in Briefform niederlegen kann, bestätigt noch einmal, daß das Scheingespräch keinen Boden in der Wirklichkeit hat.
Von der Verunendlichung des sich selbst phantastisch schauenden Ich erwartet Johannes die Verfallenheit Cordelias an die poetische Wirklichkeit. Der Verlust des Realitätsgefühls bedeutet für beide ein Sein in der Isolierung. Die Brücke zwischen der phantastischen Wirklichkeit Cordelias und der des Verführers kann und soll nicht geschlagen werden. Trotzdem ist das Mädchen, sobald es die tatsächliche Welt "aus dem Gesicht verliert,"[3] dem Aesthetiker preisgegeben.
In einem der Briefe an das ahnungslose Geschöpf kommt es in ironischer Sinnverkehrung zur Sprache: "Ich sei in mich selbst verliebt, sagt man von mir... und also liebe ich mich selbst, denn dies mein Ich gehört ja Dir, so daß ich, falls ich aufhörte, Dich zu lieben, auch aufhörte, mich selbst zu lieben."[4]
Sehen wir uns diese Formulierung etwas genauer an, so wird sie - gelesen aus der Perspektive des Absenders - zum Schlüssel seines Selbstverständnisses. Der Verführer liebt in Wahrheit nur sich selbst und er sieht nur sich selbst. Sein Leben bricht sich in einer Vielzahl von kaleidoskopischen Augenblicken, und die Erfahrung seines Ich ist gebunden an das

---

[1] vgl. dazu EO I S.420: "Ein Künstler malt seine Geliebte, das ist nun seine Freude, ein Bildhauer meißelt sie. Auch ich tue dies, jedoch in geistigem Sinne. Daß dieses Bild ich besitze, das weiß sie nicht, und darin liegt eigentlich meine Falschmünzerei: Heimlich hab ich es mir verschafft,....."

[2] vgl dazu EO I S.433/34: "Du weißt., ich halte viel davon, mit mir selber zu sprechen .... Ich spreche also jetzt und in alle Ewigkeit über Dich mit mir, über den interessantesten Gegenstand mit dem interessantesten Menschen - ....."

[3] EO I S.464

[4] EO I S.437

Publikum seiner Selbstinzenierungen . Darum betont er, daß er, hörte er auf, Cordelia zu lieben, auch aufhören müßte, sich zu lieben: denn jenseits dieser Beziehung ist dieses Ich gar nicht da. Wenn er nun sagt: "dies mein Ich gehört ja Dir," so ist dieses Bekenntnis insofern wahr, als sein Ich außerhalb der Beziehung ja gar nicht existiert. Cordelia aber glaubt an das verbindliche Sein des Verführers, gerade weil er wie es für sie scheint, jede Brücke zur Wirklichkeit und der Enklave ihrer Liebe abgebrochen hat.

Johannes vergleicht seine Seele einem Fluß, der sich in Cordelia verliebt hat: "Bald ist sie stille und läßt Dein Bild sich in ihr spiegeln, tief und unbewegt; ...."[1]. Im Bild des Spiegels ist die Substanzlosigkeit der Beziehung noch einmal eingefangen. Cordelia erkennt sich selbst als Liebende, Johannes ist nichts als das Medium der poetischen Selbstschau. Er ist Spiegel, nicht Gegenüber. Er nimmt - dem Flusse gleich- das Bild der Geliebten auf und ist zugleich der Schöpfer des Bildes. Das Verhältnis zwischen dem Verführer und dem Mädchen ist ohne Geschichte - so wie die Begegnung mit dem Spiegelbild im Innersten geschichtslos ist.

Cordelia wird in ihrer Weltlosigkeit mit einem Vogel verglichen[2], der die Berührung mit der Erde gelöst hat. Auch für sich selbst beschwört Johannes die Vorstellung des Fliegens, um seine Situation zu umschreiben: "Gleich wie Venus in ihrem Wagen von Tauben gezogen wird, ebenso sitzt Cordelia in ihrem Triumphwagen, und ich spanne meine Gedanken vor als geflügelte Wesen."[3] Die poetische Reflexion wird zum innersten Movens, zur Aufkündigung jeder Beziehung zwischen Ich und Welt.

Die poetische Wirklichkeit wird der sakralen des christlichen Weltverständnisses gleichgesetzt.

Deutlich wird dies an einem Tagebucheintrag des Verführers, der ein junges Mädchen als "das anbetungswürdige Sakrament (Venerabile) der Natur und des ganzen Daseins"[4] preist.

Im Gastmahl der "Stadien" greift Johannes der Verführer in seiner Rede diesen Gedanken noch einmal auf. Er beschreibt die

---

[1] EO I S.441

[2] vgl. EO I S.475 f

[3] EO I S.445

[4] ebd.

Frau als "des Daseins anbetungswürdiges Sakrament"[1]. In den "Stadien" wird der Gedanke aus "Entweder/Oder" konsequent zuendegeführt. Johannes begreift das weibliche Du als das Medium der ästhetischen Verunendlichung des eigenen Ich, das in dieser Verunendlichung die Kommunikation mit einem Du gar nicht mehr haben kann und will.[2]

Das innerste Geheimnis der Verführung ist mit diesem Bekenntnis berührt: sie ist Zeichen für den Bruch mit der Wirklichkeit. Die Verführung ist ihrem innersten Wesen nach Verführung zur ästhetischen Unendlichkeit der Phantasie. Darum wird in den "Stadien" die Vorstellung des Traumes zum zentralen Motiv. Wenn die Frau identisch ist mit der Wirklichkeit des Traumes, dann ist die Beziehung zu ihr eine Grenzüberschreitung in die Welt des Phantastischen. Die Wirklichkeit dieser Sphäre wird als "höchste Wirklichkeit" gekennzeichnet. Mit diesem Prädikat verrät der Aesthetiker das heimliche Hauptproblem seines Lebens: die Hypostasierung der Traumwirklichkeit - der poetischen Gegenwelt - bewegt ihn , sein Ich aus der Zeitlichkeit des realen Seins zu entlassen. Die Beziehung zu einer Frau ist das Tor, durch das er in die Unendlichkeit des Phantastischen ausfliegt. Die Frau hat als "Sakrament" nur die Funktion, den Grenzübergang aus der Wirklichkeit in die poetische Welt zu vermitteln. Johannes sagt daher von ihr, daß sie sich "verflüchtigt" wie "eine zeitweilige Gestalt, deren Zeit"[3] vergeht. Zwar ist in diesem Passus vom Tod der Frau die Rede, aber er ist nicht physisch zu verstehen, sondern als die Auflösung eines ästhetischen Reizes, der, nachdem er seine Funktion als verunendlichendes Medium erfüllt hat, in ein Nichts sich auflöst.[4]

Quidam:

Das monologische Inkognito Quidams ist nicht in ästhetischen Kategorien zu fassen. Zwar betrügt auch er - wie der Verführer

---

[1] Stadien S.83

[2] vgl. dazu Stadien S.83: "Denn was ist das Weib anders als ein Traum und dennoch die höchste Wirklichkeit. Dergestalt versteht sie der Erotiker und führt sie und läßt von ihr sich führen in der Verführung Augenblick ins Außer-der-Zeit, allwo sie daheim ist gleich der Illusion."

[3] Stadien S.83

[4] Die Vorredner des Verführers ziehen die letzte Konsequenz aus dem ästhetischen Sein, die in der Verachtung jeder dauerhaften Verbindung zwischen Ich und Du besteht, noch nicht, obwohl ihre Gedanken in die gleiche Richtung zielen.

sein Gegenüber um die persönliche Wahrheit. Aber diese Täuschung geschieht nicht um der ästhetischen Verunendlichung willen. Der Impuls kommt aus der Angst der Verantwortung.[1] Zwar wird auch Quidam durch die Berührung mit einem Du aus der Beziehung zur unendlichen Welt gerissen, doch die Bewegungen seines Denkens kreisen um die Unendlichkeit des Religiösen . Das negative Verhältnis zu der Geliebten nimmt die Formen eines Verfolgungswahnes an: ".... warum verfolgt sie mich?"[2] fragt Quidam in seinem Tagebuch.

Das Mädchen ist für ihn kein reales Gegenüber, sondern vielmehr ein Gebilde der Reflexion, die Macht "einer ihm schreckend entgegentretenden idealen Gestalt, wider die sein Verstand ganz und gar machtlos ist!"[3] Das Du ist der Katalysator für die religiöse Verwandlung des monologischen Ich in der Verschlossenheit. Für den Aesthetiker bedeutet die Frau die Möglichkeit poetischer Verunendlichung des Daseins, für Quidam ist das Mädchen Anlaß einer möglichen religiösen Selbstfindung. Die Verlobte treibt den Verschlossenen immer weiter in die Einsamkeit der Reflexion, weil ihr Wesen zu dem Quidams in unaufhebbarem Widerspruch steht, 'Sie' wird dabei zu einem quälenden "Wiedergänger"[4], weil sich in ihrer Abwesenheit das Mißverständnis zwischen ihr und dem geliebten Mann immer weiter vertieft.

Die Verschiedenheit des Lebensgefühls macht eine Kommunikation zwischen den Liebenden unmöglich, obwohl in der gegenseitigen Zuneigung ein "Einheitspunkt"[5] gesetzt ist. Er ist zugleich tragisch und komisch: tragisch,weil "zwei Liebende einander nicht verstehen," und komisch, weil "Zwei, die einander nicht verstehen, sich lieben."[6] Quidams Angewiesenheit auf ein Du setzt das dialektische Mißverständnis. Aus dem tragischen Widerspruch der Beziehung erfährt Quidam den nötigen Impuls und Widerstand, den er braucht, um sich religiös bilden zu können. Aus der paradoxen Negation der zwischenmenschlichen

---

1 vgl.Stadien S.351

2 Stadien S.224

3 Stadien S.451

4 ebd.

5 Stadien S.447

6 Stadien S.448

Beziehung öffnet sich Quidam eine neue Dimension innerhalb seines Denkens: die Möglichkeit einer echten Beziehung zu einem Du in der Transzendenz. Um ihretwillen ist die Liebe Quidams zutiefst unglücklich und widersprüchlich in sich selbst.[1] Der Widerspruch wird nicht von außen hereingetragen, sondern er liegt in der Differenz der Seinsstrukturen der Liebenden selbst.[2]

Blenden wir das über den Aesthetiker Gesagte noch einmal ein, so fällt der formale Parallelismus zwischen seinem Dasein und dem Quidams auf. Beide können die Beziehung zu einem Du nicht realisieren , weil das Ich an die Weltlosigkeit schwermütiger Reflexion gebunden ist. Substantiell ist diese aber bei den beiden verschieden. Die des Aesthetikers hat keinen archimedischen Punkt, während die Quidams sich an der religiösen Verunendlichung des Ich orientiert.

Da das Scheitern eine religiöse Krise darstellt, gewinnt die Negativität der Beziehung zwischen ihm und der Geliebten eine neue Positivität: Das Mädchen treibt den Verschlossenen an die Grenze der religiösen Selbstfindung.[3]

---

[1] vgl.Stadien S.431 f

[2] Frater Taciturnus kommentiert: "Nimmt man an, die Liebe habe die unendliche Reflexion glücklich durchgangen,so ist sie etwas anderes.so ist sie religiös; scheitert sie unterwegs,so scheitert sie am Religiösen." (Stadien S.440)

[3] Das Sein in der religiösen Sphäre, das die Möglichkeit echter Kommunikation einschließt,wird als "Erfüllung" (Stadien S.507) beschrieben.

IV. E. T. A. HOFFMANN - JOHANNES KREISLER

1. Verschlossenheit als Ausdruck einer dualistischen Welterfahrung

Kreislers Infragestellung der Welt der "Kunstgliederpuppen"[1], sein innerer Widerspruch gegen den Verabredungscharakter des Daseins, gegen die Welt der Übereinkünfte, wie sie ihm am Hof des Fürsten Irenäus begegnet, ist gebunden an die Erwartung einer innersubjektiven Gegenwelt, die die vorgefundene Wirklichkeit in Zeit und Raum zum poetischen Sein entgrenzt.
Auch Kreisler lebt wie Leverkühn im "kritischen Gegensatz zur Welt"[2].
Die Besonderung Kreislers ist Protest gegen einzwar spielerisch verfügbares, doch brüchig erscheinendes Ordnungsgefüge der Wirklichkeit, zugleich aber steht sie zum Zeichen dafür, daß das Ich Kreislers zwei verschiedenen Welten zugehört; der endlichen und der poetisch unendlichen. So erscheint ihm die Wirklichkeit in Raum und Zeit in doppelter Optik. Die "höhnende Verachtung aller konventionellen Verhältnisse"[3], die Kreisler von Rätin Benzon vorgeworfen wird, die "völlige Dissonanz"[4], die sich daraus zwischen Kreisler und der Welt des Hofes ergibt, rührt aus des Kapellmeisters Überzeugung her, die "Verträge" über die "Gestaltung des Lebens"[5] seien hintergehbar und mehr noch, sie seien zu entlarven als ein "arger Wahn"[6].
Der Gegensatz zur Welt, die Dissonanz zwischen der Bedürftigkeit des Ich und seiner realen Vorfindlichkeit in der endlichen Welt

---

[1] KM S.358 [2] DF S.310 Martin Roehl (Die Doppelpersönlichkeit bei E.T.A.Hoffmann, Diss.Rostock 1918) interpretiert die Gestalten Hoffmanns, deren Existenz sich in zwei Sphären - der endlichen und der poetischen - vollzieht, als "Doppelpersönlichkeit". Wir werden diesen Terminus nicht verwenden, da er allzu leicht die Nuancen des Kreislerromans verwischt. Das Doppelleben eines Medardus oder Anselmus ist mit der Zerteilung des Kreislerschen Ich in ein endliches und ein poetisch unendliches nicht unbedingt vergleichbar, da Kreisler, der zwar auch in "zwei Reichen zu Hause" (ebd.S.4) ist, die Gegenexistenz poetischen Seins nur im Innern der eigenen Person realisiert, ohne dabei seine äußere Gestalt zu verwandeln.
[3] KM S.498 [4] KM S.351 [5] KM S.499 [6] ebd.

erscheint als solche nur aus der Perspektive des poetischen Ich. Es muß sich in der endlichen Welt verpuppen[1] und ihr als "Larve"[2] erscheinen. Die Isolierung Kreislers aus den Übereinkünften der Philisterwelt bedeutet von hier aus nicht hermetische Abgeschlossenheit des aus allen verbindlichen Beziehungen entlassenen Ich, sie ist vielmehr die notwendige Aussonderung eines Ich, dem sich die endliche Welterfahrung mit einer diese überwölbenden poetischen Unendlichkeit verschränkt.
Die Verhältnisformen zwischen Ich und Welt sind für Kreislers Dasein aus der Perspektive dieser Verschränkung zu interpretieren.[3] Die Aufschlüsselung der endlich verstehbaren Welt geschieht für Kreisler in der poetischen Grenzüberschreitung des endlich verfügbaren Lebensraumes, Die Distanzierung des endlichen Ich aus dessen Gesetzen ist Verweis auf die Substanz des poetischen Ich, dessen Gesetze die endliche Welt transzendieren.
In doppelter Perspektive erscheint Kreisler daher notwendig jede endliche Erfahrung, weil das Ich sie auf die poetische Verbindlichkeit eines unendlich vorgestellten Ich relativiert. Kreislers Beziehungslosigkeit gegenüber der fürstlichen Gesellschaft entspricht seiner absoluten Bezogenheit auf die subjektive Transzendenz poetischen Seins.
Sowohl der Traum[4] als auch die musikalische Begeisterung[5] entlassen das Ich durch den Impuls der Sehnsucht in die poetische Wirklichkeit, die für Kreisler nicht als monologische Existenz erfahrbar wird, sondern im Akt poetischer Kommunikation mit dem verunendlichten Du Julia die Bedürftigkeit des Ich nach Welthaltigkeit aufwiegt.

---

[1] Die Stimme des poetischen Ich, der "wunderbare Geist der Wohllauts" (KM S.342) wohnt, so heißt es in dem Bekenntnis Kreislers, im Innern "eingepuppt"(ebd.) Und über den Traum - dem Ereignisraum poetischen Seins - sagt der Kapellmeister: "..und doch sind es lediglich die Träume, in denen uns recht die Schmetterlingsflügel wachsen , so daß wir dem engsten festesten Kerker zu entfliehen, uns bunt und glänzend in die hohen, in die höchsten Lüfte zu erheben vermögen."(KM S.432) Das Bild des Schmetterlings steht im inneren Zusammenhang mit der Vorstellung der Puppe. Die 'Verschlossenheit' des Schmetterlings wird zum Gleichnis für die Verschlossenheit des poetischen Ich.

[2] KM S.343

[3] vgl. Hans Mayer, Von Lessing bis Thomas Mann. Wandlungen der bürgerlichen Literatur in Deutschland, Pfullingen 1959, S.201 "Die Welt Hoffmanns kann nur in ihrer Dualität verstanden werden."

[4] vgl. diese Studie S.217 ff

[5] vgl. ebd. S.198 ff

Hilde Cohn spricht über die "s y m b o l i s c h e Bedeutung der Transzendenz"[1] in den Texten E.T.A.Hoffmanns. Diese Beobachtung bestätigt sich im Kreislerroman. Bevor wir darauf näher eingehen, ist es notwendig, den Treminus Transzendenz näher zu bestimmen. Wir müssen daher ein wenig weiter ausholen.

Eine streng sachgebundene theologische Fragestellung ist E.T.A.Hoffmann immer fremd geblieben. Das ist um so erstaunlicher, als viele Romantiker ihre Affinität zum Katholizismus entdeckt haben. Bei näherer Beobachtung allerdings läßt sich ihr religiöses Interesse als ein Interesse am Kultus der katholischen Kirche entlarven. E.T.A.Hoffmanns persönliche Angelegtheit verbietet jede Integration in festgefügte Traditionen jeder Art. Sein Denken und vor allem seine Phantasie sind zu eigenständig, als daß sie in der Institution Kirche hätten eingefriedet werden können. Werner Hoffmann schließt voreilig aus E.T.A.Hoffmanns Kenntnis der Schriften Schleiermachers auf echtes religiöses Engagement."Daß die Bekanntschaft mit den Gedanken Schleiermachers ihn erbauen konnte, beweist, daß auch in ihm ein tiefer Drang nach Gotteserkenntnis lebendig war. Schleiermacher wies seinem religiösen Streben den Weg."[2] Diese Argumentation des Verfassers entbehrt der Beweiskraft. E.T.A. Hoffmanns Vertrautheit mit zufällig aufgegriffenem Schrifttum läßt keinen Rückschluß auf dessen tatsächliche existentielle Bedeutung zu. Allerdings arbeitet E.T.A.Hoffmann auch im Kreislerroman mit religiösen Wortfeldern, um eine poetische Transzendenz zu beschwören.[3] Sie deckt sich aber keineswegs mit

---

[1] Hilde Cohn, Realismus und Transzendenz in der Romantik, insbesondere bei E.T.A.Hoffmann, Diss. Heidelberg 1933, S.82

[2] Werner Hoffmann, E.T.A.Hoffmanns Lebensgeühl und Weltanschauung, Diss, Würzburg 1929, S.51
Auch Gustav Egli (E.T.A.Hoffmann. Ewigkeit und Endlichkeit in seinem Werk, Berlin 1927) überanstrengt den Text des Kreislerromans, wenn er (ebd.S.114) behauptet, Kreisler habe dadurch, daß er der Versuchung, ins Kloster zu gehen, widerstanden hat, bewiesen, daß er wie Christus den Weg in die Gemeinschaft zur Rettung des Mitmenschen gewählt habe,

[3] Marianne Stradal (Studien zur Motivgestaltung bei E.T.A. Hoffmann, Diss. Breslau 1928) führt in ihrer Studie aus, daß Hoffmann "der den Katholizismus von Bamberg her kannte, ihn frei und objektiv als Motivrahmen gebraucht und mit medizinisch-psychologischen Problemen im Doppelgängermotiv, mit Kunstsymbolik in der Legende mischt." (ebd.S.22)

dem spezifischen Transzendenzbegriff der christlichen Theologie. Vielmehr bedeutet Transzendenz für Hoffmann eine poetische Erlebnisweise, sie gehört der poetischen Imagination zu.Hilde Cohn weist in ihrer Arbeit überzeugend nach, daß das Transzendenzerlebnis in Hoffmanns Werk an das Phantasiepotential der einzelnen Gestalten gebunden ist. "So ist jede Transzendenz für ihn in dem Sinne real, als sie subjektiv ist, denn das Wunderbare besteht nur in seinem Glauben ..."[1]. Es wäre besser, hier für den Begriff Glauben den der Imagination oder Vorstellungskraft einzusetzen, da die Erfahrung poetisch-transzendenter Realität von ihr abhängig ist. Poetische Transzendenz ist auch bei Kreisler eine Tatsache der Innerlichkeit. Die "irreal-reale Welt"[2] poetischen Seins ist im wesentlichen im Kunsterlebnis als dem Symbol einer innersubjektiven Transzendenzerfahrung repräsentiert. Aber auch in den Erlebnisbereichen von Liebe, Traum und Wahnsinn kann der Grenzübergang in die poetische Gegenexistenz vollzogen werden. Die in Zeit und Raum erlebte Wirklichkeit bleibt die Grundlage, von der aus die poetische Realität der Hoffmannschen Transzendenz sich konstituiert. Wir werden im folgenden aber statt Transzendenz den Begriff poetische Gegenwelt benützen,wenn wir über das Irrationale in Kreislers Dasein sprechen.

Blenden wir das bisher Gesagte in die Behauptung ein, Transzendenz sei für Kreisler ein Symbol für die Überhöhung des endlich verfügbaren Seins,so wird einsichtig,daß innerhalb dieser Vorstellung von Transzendenz kein Raum ist für einen Gottesbegriff, aus dem sich das Gefüge der transzendenten Welt poetischen Seins, wie es im Kreislerroman beschrieben wird,ableiten ließe.

Die Gestaltung der Verhältnisformen zwischen Ich und Welt orientiert sich für den Kapellmeister durchgehend an der Vorstellung einer poetischen Gegenexistenz, der das poetische Ich als der in der Endlichkeit noch eingepuppte Schmetterling zugehört. Das poetische Ich allerdings kann dämonische Züge annehmen. Wir dürfen den Begriff Dämonie für den Kreislerroman jedoch nur in großer Vorsicht verwenden. Sofern Kreisler das Wort dämonisch auf sich selbst bezieht, bringt er damit wesentlich

---

[1] Cohn,a.a.O.S.175

[2] ebd.S.47

nur das bis an den Rand der Selbstzerstörung erlittene Bewußtsein der Diskrepanz zwischen der Philisterwelt und der Gegenwelt poetischen Seins zum Ausdruck. Als er auf einer Hofgesellschaft im musikalischen Erlebnis innerlich die endliche Welt verlassen hat, durch die philiströse Kritik der "Kunstgliederpuppen" aber in die Endlichkeit zurückgeholt wird, spricht er mit Julia von der Verzweiflung, die er erleidet, und bittet die Geliebte, die Gesellschaft mit musikalischen Tändeleien über den Abgrund zwischen poetischem und endlichem Sein hinwegzutäuschen. "Tun Sie es nicht," so fährt er an Julia gewandt fort, "so bleibt mir nichts übrig, als mich hier vor Ihren sichtlichen Augen hinabzustürzen in die Verzweiflung, an deren Rand ich mich bereits befinde, und Sie halten den verlornen Maître de la Chapelle vergebens am Rockschoß, denn indem Sie gutmütig rufen: 'Bleibe bei uns o Johannes!' so ist er schon hinabgefahren zum Acheron, und wagt im dämonischen Shawltanz die allerzierlichsten Sprünge: darum singen Sie Werte!"'[1] Die dämonischen Züge Kreislers gehören im wesentlichen der "Satyrmaske"[2] zu, hinter der er sich verbirgt, um die Einsicht der Kluft zwischen endlichem und poetischem Sein zu verschweigen.[3] Der zitierte Passus erhellt die Bedeutung des Dämonischen für Kreisler als eine atmosphärische Verdichtung der Spannung zwischen endlicher und poetischer Wirklichkeit.

Absichtlich haben wir in diesem Kapitel nur grundlegend und in großer Knappheit, ohne ausführliche Belege aus dem Text des Kreislerromans, das dualistische Weltverständnis Kreislers besprochen. Da Hoffmanns Roman jede Diskursivität - im Gegensatz zu den für unsere Arbeit herangezogenen Texten von Thomas Mann und Sören Kierkegaard - fehlt, kann erst in den folgenden Kapiteln eine genügende Bestätigung des hier Ausgeführten erbracht werden, indem wir die im Zusammenhang dieses Kapitels angeführten Motive wie Traum und Musik gesondert betrachten.

---

[1] KM S.415 [2] KM S.351

[3] U.E. muß in diesem Zusammenhang auch das Doppelgängermotiv, das durch die Scheinidentifikation zwischen Kreisler und Ettlinger anklingt, gesehen werden. Der Maler Ettlinger verrät das poetische Sein an die Belange der Endlichkeit und repräsentiert dadurch als der Unwürdige den unendlich negativen Kontrast zwischen endlichem Sein und poetischer Unendlichkeit. Da Hoffmann seinen Kreisler in der Spiegelung des Wassers den vermeintlichen Doppelgänger Ettlinger fürchten lehrt, wird deutlich, wie groß die Gefahr ist, daß das endliche Ich das poetische verrät.

2. Das musikalische Erlebnis als Tor zur poetischen Gegenwelt

Kreislers Verhältnis zur Musik und zum musikalischen Erlebnis dokumentiert die doppelte Seinsordnung, in der er lebt. Die Gegenbewegungen zwischen endlichem und poetisch-unendlichem Sein werden hier extrem aktuell, und zugleich geschieht im protuktiven Akt wie im musikalischen Erlebnis im Ich selbst die Entgrenzung der Welt in die poetische Gegenexistenz. In der musikalischen Begeisterung wird Kreisler aus der Verschlossenheit der endlichen Welt in die Sphäre poetischen Seins entlassen.

Alle Elemente eines Lebens in der Eigentlichkeit, wie Kreisler sie versteht, gehen in die Gegenwelt musikalischer Wirklichkeit ein. Die Kommunikation mit dem Du, die Einheit zwischen Ich und Welt ist für Kreisler allein möglich innerhalb des poetischen Seins, das die Musik als das beschwörende Medium der verunendlichenden Sehnsucht repräsentiert.

Hilde Cohn nennt Kreisler einen "Ahnen des Tonio Kröger"[1], da er wie dieser an der Antithetik zwischen Natur- und Geistwirklichkeit leidet. Es bleibt jedoch die Frage, ob nicht erst die Vergleichbarkeit der Geistbegriffe bei Thomas Mann und E.T.A. Hoffmann genauer untersucht werden müßte, bevor man eine solche Formulierung wagen kann. Trotzdem liegt die Gedankenverbindung zwischen den beiden extremen Existenzmöglichkeiten eines Tonio Kröger und eines Johannes Kreislers sehr nahe, konstituiertsich doch das Dasein beider aus der Erfahrung des Widerspruchs zwischen Kunst und Wirklichkeit. Abwegig allerdings wäre es, mit Arthur Gloor behaupten zu wollen, daß in Kreislers Gestalt "schon eine tüchtige Portion von jener überfeinerten Dekadenz des hochgezüchteten Künstlers, wie man sie in der Dichtung von Thomas Mann immer wieder antrifft"[2], liege. Kreislers Unbehaustheit in der endlichen Welt ist kaum durch den Terminus Dekadenz zu erhellen. Es geht E.T.A.Hoffmann nicht um die Darstellung des Prozesses einer pathologischen

---

[1] Cohn, a.a.O.S.7

[2] Arthur Gloor, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Der Dichter der entwurzelten Geistlichkeit, Diss. Zürich 1947,S.73

Überfeinerung des Geistes, vielmehr ist Kreislers Bewußtseinsstruktur die Spannung zwischen natürlicher und geistiger Welt im vorherein immanent.
Die poetische Welt Kreislers und damit auch seine Kunstwirklichkeit beanspruchen eine unbezweifelbare Autonomie, eine Gesetzlichkeit eigener Ordnung, die sich aus den Bedingungen der endlichen Erfahrung emanzipiert. In parodistischer Selbstverleugnung bringt Kreisler das selbst zur Sprache, wenn er, an Rätin Benzon gewandt, erklärt: "Ja Verehrte, Sie glauben nicht, was ich während meiner Kapellmeisterschaft profitiert, vorzüglich aber die schöne Überzeugung, wie gut es ist, wenn Künstler förmlich in Dienst treten, der Teufel und seine Großmutter könnte es sonst mit dem stolzen übermütigen Volke aushalten. Laßt den braven Komponisten Kapellmeister oder Musikdirektor werden, den Dichter Hofpoet, den Maler Hofporträtisten, den Bildhauer Hofporträtmeißler und Ihr habt bald keine unnütze Fantasten mehr im Lande, vielmehr lauter nützliche Bürger von guter Erziehung und milden Sitten!"[1] Kreisler verwehrt sich gegen die Vorstellung angewandter Kunst, weil er das Engagement des Künstlers an die gesellschaftlichen Bedürfnisse als einen Verrat an der eigenständigen Wirklichkeit der Kunst betrachtet. Ironisch nennt er sich einen "Fantasten" und gibt zugleich, liest man diese Charakteristik aus der Perspektive Kreislers, in verschlüsselter Form einen Hinweis auf das wahre Selbstverständnis des Künstlers, der um poetisch leben zu können, tatsächlich in der Phantasie leben muß.
Kreisler haßt die musikalischen Darbietungen der Philisterwelt, er nennt sie"fade Spielerei mit der heiligen Kunst"[2]. Der Philister selbst erscheint aus der Perspektive Kreislers als "seelenloser Kunstpfuscher"[3]. In dieser Bezeichnung klingt der grundlegende Unterschied, der zwischen den "Kunstgliederpuppen" und dem wahren Künstler besteht, an. Der bürgerliche Dilettant ist seelenlos, seine Kunstübung bleibt mechanisch wie die einer Gliederpuppe. Für ihn gibt es keinen Unterschied zwischen musikalischer Darbietung und Unterhaltung. Beides ist an die Gesetze der Konvention gebunden.

---

[1] KM S.357

[2] ebd.

[3] ebd.

Kreisler berichtet über seine frühe Jugend: "Daß die Kunst, welche mein Inneres erfüllte, mein eigentliches Streben, die wahre einzige Tendenz meines Lebens sein dürfe, fiel mir um so weniger ein, als ich gewohnt war, von Musik, Malerei, Poesie, nicht anders reden zu hören, als von ganz angenehmen Dingen, die zur Erheiterung und Belustigung dienen könnten."[1] Aber er erkennt sehr früh, daß gerade die Musik seine innerste Lebensaufgabe sein muß, daß seine Beschäftigung mit der Kunst absolut existentielle Bedeutung hat.

Er entdeckt, daß er als Legationsrat eine den "Kunstgliederpuppen" sehr verwandte Existenz führt, und daß er sich dabei in dem Zustand der Abtrünnigkeit befindet. Die Forderungen des poetischen Seins lassen Kreisler nicht los, und sehr bald erkennt er "die schiefe Richtung des Weges"[2], den er gegangen ist. Er selbst spricht von dem Schrecken dieser Einsicht: "Das Ziel war erreicht, umzukehren nicht mehr möglich, als in einem nicht geahnten Moment die Kunst sich rächte, der ich abtrünnig worden, als der Gedanke eines ganzen verlornen Lebens mich mit trostlosem Weh erfaßte, als ich mich in Ketten geschlagen sah, die mir unzerbrechlich dünkten!'"[3] Das Bild der Ketten vergegenwärtigt die Fesseln des in Raum und Zeit eingeschmiedeten endlichen Ich. Das poetische Ich aber sprengt diese Ketten und entwirft das Dasein ins Unendliche der poetischen Wirklichkeit. Das poetische Ich verbietet sich damit zugleich die "musikalischen Belustigungen "[4] des Philisters und entläßt sich selbst in die Gegenwelt poetischer Innerlichkeit, die im Erlebnis der Musik im Innern aktualisiert wird. Die Sehnsucht, aus den "Ketten" der Endlichkeit auszubrechen, wird sich im musikalischen Erlebnis ihrer selbst bewußt. Sie gilt einem Sein jenseits von Raum und Zeit, das sich nur im Spiegel des Verlangens erschaut. Kreisler selbst nennt die Sehnsucht ewig, er versteht sie als eine Kraft der Seele, "die nichts will als sich selbst ..."[5]. Diese Definition ist für unseren Zusammenhang sehr aufschlußreich: eine Sehnsucht, die nur sich selbst will, nicht also ihre Erfüllung, ist ein freiwilliges Entbehren des Gegenstandes, den sie sucht. Das will sagen, die Sehnsucht ist immer unterwegs und setzt sich zu ihrem Ziel nur durch das ewige Entbehren ins Verhältnis. Damit ist die Bewegung der Seele in sich

---

[1] KM S.382 [2] ebd. [3] ebd. [4] KM S.377 [5] KM S.513

unendlich geworden. Die Dimension des Unendlichen wird dadurch, daß die Sehnsucht nur um ihrer selbst willen da ist, ins Gefühl Kreislers hereingeholt. Das unendliche Sein und das unendliche Nichtsein des Verlangenden verschmelzen in der Aktualisierung der Sehnsucht zu einer paradoxen Einheit. Die Teilhabe des poetischen Ich am unendlichen Sein manifestiert sich im Gefühl des freiwilligen Entbehrens.
Das musikalische Erlebnis aktualisiert die verunendlichende Sehnsucht. Deshalb ist sie das Medium der poetischen Entgrenzung der Welt.
"Und Sie - Sie mein Johannes", sagt der Abt zu Kreisler, "gehören zu diesen Menschen, die die ewige Macht im Druck des Irdischen hoch erhebt zum Himmlischen. Das rege Gefühl des höhern Seins, das Sie ewig mit dem schalen irdischen Treiben entzweien wird, entzweien muß, strahlt mächtig heraus in der Kunst, die einer andern Welt gehört und die, ein heiliges Geheimnis der himmlischen Liebe mit Sehnsucht in ihrer Brust verschlossen."[1] Die Worte des Abtes geben die Gedanken Kreislers wieder, der selbst davon überzeugt ist, daß die Kunst die Repeäsentantin einer höheren Welt ist, und daß der Eintritt in diese Welt nur durch das Medium der ewig sich selbst suchenden Sehnsucht möglich ist. Das musikalische Erlebnis ist nicht das höhere Sein selbst, sondern das poetische Ich wählt es zum Symbol, in dem sich die verunendlichende Sehnsucht selbst darstellt. Die Musik kann zum Medium poetischen Seins werden, da sie die am wenigsten gegenständliche Kunst ist und auf diese Weise der gegenstandslosen Sehnsucht gerecht wird.[2]

Hoffmann verdichtet die unendliche Bewegung der Sehnsucht im Bild des Fluges. Zwei wesentliche Momente des poetischen Seins sind darin verdichtet, In der musikalischen Begeisterung erhebt sich Kreisler über die endliche Wirklichkeit. E.T.A. Hoffmann fängt dieses Sicherheben zu höherem Sein in der Vorstellung des gleitenden Fliegens ein. Die Leichtigkeit der Flugbewegung gilt als Gleichnis für die Losgelöstheit des poe-

---

[1] KM S.541

[2] Einstein a.a.O.S.47 ff führt die Zusammenhänge zwischen Abstraktion und Verdinglichung in der romantischen Musik sehr deutlich aus.

tischen Ich aus den Bedingungen der erdhaften Stofflichkeit.[1] Im Kreislerroman selbst finden sich zahlreiche Textstellen, in denen das musikalische Erlebnis dem Flug verglichen wird. "Nur einen Engel des Lichts gibt es", sagt Kreisler, "der Macht hat über den bösen Dämon. Es ist der Geist der Tonkunst, der oft aus mir sich siegreich erhebt, und vor dessen mächtiger Stimme alle Schmerzen irdischer Bedrängnis verstummen.'"[2] Deutlicher noch wird die Vorstellung des Fliegens, in der sich die Befreiung des poetischen Ich aus den Fesseln der Endlichkeit verdichtet, in dem Bericht, den Kreisler über seine erste Begegnung mit Julia abgibt: ".... vernehmen Sie aber, beste Rätin, daß in dem Augenblick, da ich, gepeitscht von meinem Dämon, fortrennen wollte, mich der süßeste Zauber festbannte. Schadenfroh trachtet der Dämon eben das tiefste Geheimnis meiner Brust zuschanden zu machen, da rührte der mächtige Geist der Tonkunst die Schwingen, und vor dem melodischen Rauschen erwachte der Trost, die Hoffnung, ja selbst die Sehnsucht, die die unvergängliche Liebe selbst ist und das Entzücken ewiger Jugend. - Julia sang!'"[3] Der Geist der Tonkunst sowie die Sehnsucht sind in Kreislers Innerem verschlossen. Beide sind Kräfte des poetischen Ich, die durch den Gesang Julias geweckt und in Bewegung gebracht werden. Die Vorstellung der erwachenden Sehnsucht, von der Kreisler spricht, macht noch einmal deutlich, daß die Musik das poetische Sein aktualisiert.

Im Gespräch mit dem Mönch Cyprianus nennt Kreisler die Musik ein Medium, das "die Erkenntnis des Jenseits"[4] erweckt. Er fragt, ob es sündhaft sei, "sich auf den Seraphsfittichen des Gesanges hinwegzuschwingen über alles Irdische und in frommer Sehnsucht und Liebe hinaufzustreben nach dem Höchsten,...."[5].

Noch einmal kehrt das Bild des Fluges in außerordentlicher Dichte in einer Beschreibung des Gesanges wieder. Kreisler singt mit Julia ein Duett. "Bald erhoben sich aber beide Stimmen auf den Wellen des Gesanges wie schimmernde Schwäne, und wollten bald mit rauschendem Flügelschlag emporsteigen zu

---

[1] Es wäre wohl ergiebig, in einer gesonderten Untersuchung die Zusammenhänge zwischen dem romantischen Motiv des Fluges und der mythischen Vorstellung des Seelenvogels bis hin zur Taube als Symbol des heiligen Geistes zu betrachten.

[2] KM S.356 [3] KM S.359 [4] KM S.653 [5] ebd.

dem goldnen strahlenden Gewölk, bald in süßer Liebesumarmung sterbend untergehen in dem brausenden Strom der Akkorde, bis tief aufatmende Seufzer den nahen Tod verkündeten, und das letzte Addio in dem Schrei des wilden Schmerzes, wie ein blutiger Springquell herausstürtze aus der zerrissenen Brust."[1]

Abgesehen von der fast peinlichen Überzogenheit des Stils gibt diese Textstelle doch außerordentlich deutlich jene Stimmung wieder, die das poetische Ich, sobald es die endliche Welt in der musikalischen Begeisterung verläßt, empfindet. Die Erhebung des Vogels macht die innere Erhebung des poetischen Ich in die Sphäre poetischen Seins transparent.
Das Motiv des Fluges als ein Symbol der Weltentgrenzung-durch das musikalische Erlebnis - kehrt auch in den Papieren des Katers in parodistischer Verzerrung wieder.In dem Gedicht:
" S e h n s u c h t n a c h d e m H ö h e r e n "[2]
scheint der Gegenstand der Sehnsucht Murrs ein hoch oben im Baum sitzender Vogel zu sein:
"Erträumt, erspürt, im grünsten Laub gefunden!
Hinauf mein Herz! beim Fittich i h n erwische!'"[2]
Die Sperrung des Wortes " i h n " und das grüne Laub sind eine verschwiegen erheiternde Interpretation, die im Text selbst liegt. Für Murr ist der "Flug der Fantasie"[3] ein Appetit anregendes Stimulans.[4]
Für Kreisler aber bildet die Sehnsucht nach dem Höheren, nach der poetischen Gegenwelt, den innersten Kern des Daseins überhaupt. Die Musik "mit all ihrer wunderbaren Wehmut, mit all ihrem Himmelsentzücken"[5], die, wie es im Roman heißt, schon früh in der "Brust des Knaben mit tausend Adern verwuchs"[6], öffnet das Tor ins poetische Sein.

---

[1] KM S.413 [2] KM S.362 [3] KM S.599

[4] Herman Meyer,,a.a.O.S.116,123 stellt verschiedene Textstellen zusammen, an denen die "Versetzbarkeit"(S.116) der Worte Kreislers in die Murr-Biographie in ihrer parodistischen Funktion deutlich wird.Murr "zerredet"(ebd.) die poetische Wirklichkeit Kreislers durch die "Inkongruenz zwischen dem erhabenen Ausdruck und dem gemeinten Gegenstand, denn das exaltierte Gefühl richtet sich durchaus auf Banales, ..."(ebd.S.123)

[5] KM S.390 [6] KM S.390/91

Das Erlebnis der Musik und das Begreifen des eigensten Innern werden für Kreisler eins.[1] Pater Hilarius nennt Kreisler "lebendige Musik",[2] und für diesen selbst verschmilzt der Ton des Gesanges in der Phantasie mit dem Gefühl des eigenen poetischen Seins. Kreisler äußert sich darüber selbst: "...noch einmal breite ich die Arme aus wie Adlersflügel mich dort hinzuschwingen, wo ein süßer Zauber waltete, wo jene Liebe, die nicht Raum und Zeit bedingt, die ewig ist wie der Weltgeist, mir aufging in den ahnungsvollen Himmelstönen, die die dürstende Sehnsucht selbst sind und das Verlangen!-"[3] Sehnsucht, Liebe und Musik sind im Innern Kreislers zu einer Erlebniseinheit verflochten. Der Gedanke an Julia beschwört zugleich die Erinnerung an ihre Stimme und an die Bewegungen, die sie im poetischen Ich wachruft.

Die Kompositionen Kreislers sind ein Spiegel der poetischen Wirklichkeit, sofern sie selbst die unendlich machende Sehnsucht im Zuhörer erzeugen. Als der Kapellmeister im Kloster ausschießlich seinen musikalischen Produktionen hingegeben ist, wird"sein bewegtes Gemüt ruhig"[4], der Zwiespalt zwischen endlicher und poetischer Welt scheint für einen Augenblick verdeckt zu sein. "Jetzt in der Abtei Kanzheim wenigstens", berichtet der Erzähler, "hütete sich Kreisler wohl die Kompositionen zu vernichten, die recht aus seinem Innersten hervorgingen und seine Stimmung sprach sich in dem Charakter süßer wohltuender Wehmut aus, den seine Werke trugen, statt daß er sonst nur zu oft im mächtigen Zauber aus der Tiefe der Harmonik, die gewaltigen Geister hinaufbeschwor, die die Furcht, das Entsetzen, alle Qualen hoffnungsloser Sehnsucht aufregen in der menschlichen Brust."[5]

---

[1] Es sollte daher nur mit großer Vorsicht, die die Arbeit von Herbert Riedel(Die Darstellung von Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung, Diss. Bonn 1959) vermissen läßt, davon gesprochen werden, daß "Hoffmanns Künstlergestalten beim musikalischen Schaffen.... von dämonischer Besessenheit erfüllt"(S.656) seien, Gerade im produktiven Akt findet der Künstler sich selbst, er erkennt die Musik als ein Medium der poetischen Selbstfindung. Kreisler ist, sofern der Terminus Besessenheit eingeführt werden soll, beim Komponieren im besten Falle nur von der Sehnsucht nach poetischer Selbstüberhöhung besessen.

[2] KM S.517 [3] KM S.513 [4] KM S.536 [5] KM S.537

Die gleiche Sehnsucht, die Kreisler aus der endlichen Welt herauslöst, führt ihn als "musikalische Begeisterung"[1] in die poetische Welt. Er bringt es am Ende des Gesprächs mit dem Abt zum Ausdruck, wenn er mehr zu sich selbst als zu diesem sagt: "' mit euch will ich ziehen ihr Akkorde!
Von euch getragen soll sich aller trostlose Schmerz emporrichten zu mir und sich selbst vernichten in meiner eignen Brust und eure Stimmen sollen wie himmlische Friedensboten es verkünden, daß der Schmerz untergegangen in der Hoffnung, in der Sehnsucht der ewigen Liebe.'"[2] Musik, Sehnsucht und Liebe werden für Kreisler zu einer Einheit, und er setzt sich mit Julia zusammen in der musikalischen Begeisterung zum poetischen Sein in Beziehung. Weil diese Beziehung aber bei beiden des gleichen Mediums, der Musik, bedarf, wird die poetische Kommunikation allein möglich. Beide vollziehen in der Sehnsucht die gleiche innere Bewegung. Die poetische Wirklichkeit ist an sich eine an die Phantasie des Einzelnen gebundene Realität, deren Erfahrung im Ich auf ein Gegenüber nicht übertragbar ist. Da das Tor zu dieser Welt aber die Sehnsucht ist, und Julia und Kreisler im musikalischen Erlebnis gemeinsam durch dieses Tor die endliche Welt verlassen, wird die Kommunikation innerhalb des poetischen Seins aktualisierbar. Die Sehnsucht ist die unendliche Bewegung, an der die Liebenden teilhaben, in der sie im Lautwerden der Töne an der Welt des Unendlichen partizipieren. Darum kann Kreisler in Julias Traum sagen:
"..... in deinem Wesen ruht mein Gesang, der ist aber ewig wie die Sehnsucht!'"[3]
Hedwiga gegenüber aber verfremdet Kreisler sich selbst im Gesang, da die Prinzessin an der unendlichen Bewegung der Sehnsucht nicht teilhat. Als er Hedwiga im fürstlichen Park zum ersten Mal begegnet, wirft er sich "mit kreischender Stimme" vor ihr nieder und singt:"'Ah pietà pietà Signora!'" Die Prinzessin hält ihn daraufhin für einen Wahnsinnigen, weil sie die Ironie in Kreislers Benehmen nicht durchschaut.

---

[1] KM S.409 [2] KM S.546 [3] KM S.463 [4] KM S.344

Murr dagegen bindet die musikalische Begeisterung an endliche Zwecke. Um die kleine Miesmies zu gewinnen, singt er auf dem Dache die wehmütigsten Lieder. "Nicht vergebens", berichtet er, "hatte ich die Töne der schmerzhaften Sehnsucht angeschlagen, nicht vergebens Wälder, Quellen, den Mondschein, beschworen, mir die Dame meiner Gedanken zuzuführen, hinter dem Schornstein kam die Holde daherspaziert mit leichten anmutigen Schritten."[1] Die Sehnsucht des Katers richtet sich auf einen irdischen Gegenstand, sie sucht nicht wie das Verlangen Kreislers nur sich selbst. "'Bist du es lieber Murr, der so schön singt?'"[2] fragt Miesmies, als sie hinter dem Schornstein hervorspaziert, und gibt sofort anschließend ihre Heiratsabsichten bekannt. Murr bittet die kleine Katze, ihm etwas vorzusingen. Die beiden stimmen ein Duett an, bei dessen Vortrag Murr im wesentlichen die technische Vollkommenheit der Stimme seiner Partnerin interessiert. "Ihre Stimme war allerliebst", stellt er fest, "ihr Vortrag gerundet, weich, zart, kurz sie zeigt sich als wackre Sängerin."[3] Miesmies, die, wie der Kater meint, mit ihrem Gesang "eine Welt fühlender Katerseelen begeistern" müsse, singt zuletzt die von Murr selbst koponierten Melodien und gewinnt damit schließlich des Katers Herz.

Nachdem sich die beiden die Pfoten zum Bunde gereicht haben, verschwindet allerdings auf der Stelle die vorher so schmerzlich empfundene Sehnsucht Murrs. Sie hat ihr endliches Ziel erreicht und damit ihren Zweck erfüllt. Murr selbst schreibt dazu: " ..... und sobald wir ein Paar worden, merkte ich auch alsbald, wie meine Liebesschmerzen sich ganz und gar verloren. Mir schmeckte Milchsuppe und Braten vortrefflich, ich gewann meine joviale Laune wieder,....."[5].
Während Kreisler durch die musikalische Begeisterung mit Julia zusammen in das poetische Sein eingeht, in dem die endliche Welt sich der unendlichen in der Bewegung der Sehnsucht anverwandelt, begnügt Murr sich damit, durch seine Lieder die Ehe mit der kleinen Miesmies zu gewinnen.

---

[1] KM S.456 [2] KM S.456 [3] KM S.469
[4] KM S.469 [5] KM S.470

3. Das Problem der Zeit im Sein der Verschlossenheit

a. Wechselbewegung zwischen "Kreisel" und "Flug"

Da Kreisler in doppeltem - endlichem und unendlichem - Sein lebt, können wir das Motiv der Zeit als den Bereich der existentiellen Kontinuität in Hoffmanns Roman "Kater Murr" nur verfolgen durch eine Gegenüberstellung der verschiedenen Formen von Kontinuität, die im Roman für die endliche und die poetische Welt ausgeführt werden.
Die Zeit des poetischen Ich verwirklicht sich in der Erfahrung der Verunendlichung. Die Zeiterfahrung des endlichen Ich dagegen erschöpft sich in den endlichen Bewegungen des kausalen Nacheinander. Meister Abraham deutet Rätin Benzon gegenüber den Kontrast zwischen poetischem und endlichem Zeiterlebnis an. Er spricht von der Unmöglichkeit, Kreislers Existenz in den "engen Kreis"[1] der endlichen Welterfahrung einzuschmieden, und verweist auf die poetische Sphäre des Daseins, wenn er sagt, daß Kreisler "Verkehr treibt mit höheren Dingen ...."[2], die ihm die Welt entgrenzen in die Unendlichkeit poetischen Seins.
Für Kreisler wird die Erfahrung der Langeweile nur mittelbar aktuell. Die Welt des Irenäischen Hofes repräsentiert ihm die Leere der endlichen Welt. Da er aber die Möglichkeit hat, aus den Fesseln des endlichen Daseins in eine poetische Gegenwelt auszubrechen, ist er nicht an die Langeweile der Hofgesellschaft gebunden. Kreisler kann nicht zu einer existentiellen Geschichlichkeit kommen, die rein auf die Bedingungen von Raum und Zeit - auf die Erfahrbarkeit endlicher Bezüge - beschränkt bleibt. Zeit bedeutet für Kreisler, wennanders sie zum Medium der Existenz werden soll, immer poetische Zeit, subjektiv wirkliche Zeit, die zu einer poetischen Kontinuität des Seins drängt, die sich nicht aus der Geschehensfolge in der endlichen Welt ablesen läßt.

---

[1] KM S.499

[2] ebd.

Im vorausgehenden Kapitel haben wir beschrieben, wie Kreisler seine zeiträumliche Existenz in poetisches Dasein transzendiert. Wir bezeichneten diesen Vorgang als eine innersubjektive Bewegung, die sich durch den Impuls der Sehnsucht immer neu aus sich selbst verwirklicht, Die innere Zeiterfüllung, die im Bild des Fluges ihre poetische Verdichtung erfährt,[1] ist aber nur möglich durch die Kontrastierung mit einer anderen Zeiterfahrung, mit der Kreiselbewegung einer in die Endlichkeit eingeschlossene Welt. Die Bewegung des Kreisels ist ein in sich negativ unendliches Nacheinander. Sie ist die Wiederholung des immer Gleichen. Die Richtung der Kreisbewegung ist determiniert. Das Leben in der Kreiselbewegung ist ohne Entwicklung. Ein sich im Kreise bewegendes Leben kennt keine Teleogie. Die Einsicht in die absolute Gegenläufigkeit von Kreisel - und Flugbewegung gibt für Kreisler den Anstoß zu der unendlichen durch nichts determinierten Bewegung der Sehnsucht.

Der Kapellmeister erlebt sein Dasein am Hofe des Fürsten Irenäus als eine Kreiselbewegung. In dem ironischen Gespräch mit Rätin Benzon spielt er in aller Deutlichkeit darauf an, wenn er im Zusammenhang mit der beziehungsreichen Erklärung seines Namens sagt: "Sie können nicht wegkommen von dem Worte Kreis,und der Himmel gebe, daß Sie denn gleich an die wunderbaren Kreise denken mögen, in denen sich unser ganzes Sein bewegt,.... In diesen Kreisen kreiselt sich der Kreisler,...."[2]. Kreisler leidet an der Kreiselbewegung. An diesem Erleiden entzündet sich die Sehnsucht nach der Bewegung des Fluges.[3] So sind die beiden gegenläufigen Bewegungen von Kreisel und Flug im Ich Kreislers miteinander verknüpft durch die Erkenntnis des negativ unendlichen Kontrastes zwischen ihnen. Kreisler wird aus der Kreiselbewegung nie ganz entlassen: die Freiheit der Flugbewegung ist ein Enklave im innersubjektiven Bereich. Kreislers Existenz konstituiert sich in der Doppelbewegung in Kreis und Flug.

---

[1] vgl.das Kapitel unserer Studie IV.,S.198 ff

[2] KM S.352

[3] Zur Verwendung des Flugmotives vgl.Grahl-Mögelin,a.a.O.S.92 ff

Das Motiv der determinierten, unfreien Bewegung des Kreises wandelt Hoffmann in der Darstellung der Hofgesellschaft von Sieghartsweiler leicht ab in das der Marionette, die dem Gesetz der Kausalität gehorcht.
Das Leben "des fantastischen Hofes"[1] wird dem leblosen Funktionalismus einer Maschine verglichen. Marionette und Maschine sind Ausprägungen ein und derselben Wirklichkeit: der mechanischen.
Der Vater des Fürsten Irenäus, berichtet der Erzähler, ließ "das kleine schwache Räderwerk der Staatsmaschine ... fortgehen, wie es zuvor gegangen ,...."[2]. Er ist nicht in der Lage, der Maschine "einen bessern Schwung "[3] zu geben, in der Angst, das "Räderwerk" könnte dabei zerbrechen. Die Angst vor dem Zerfall einer das Nichts tarnenden Welt des Scheins ist indirekt im Bild der Maschine schon enthalten. Die Zerstörung des Daseins liegt weit vor der Erkenntnis einer dem bloßen Mechanismus der Verabredungen übergebenen Welt. Kohlschmidt nennt das Motiv der Automaten bei Hoffmann: "die Überführung des menschlichen Ichs selber in das mechanische"[4], ein Motiv, das im Kreislerroman im Bild der "Kunstgliederpuppen"[5] und des "Räderwerks" der Gesellschaft deutlich anklingt, an die"Formen, die die nihilistische Angefochtenheit der Romantik hervorgetrieben hat."[6] Der Funktionalismus des Daseins verbirgt die Substanzlosigkeit und existentielle Leere am Hof des Fürsten. Wenn nun Kreisler das Dasein in der endlichen Welt den Bewegungen eines Kreisels, der mechanischen Bewegung einer leblosen Materie, vergleicht, so umschreibt er die nihilistische Passivität eines in sich sinnlos gewordenen Daseins, in dem der Gedanke der Teleologie verlorengegangen ist.
Die"Kunstgliederpuppen" werden von der Konvention - einer leblos gewordenen Tradition - bewegt. Die Gestalten am Hof des Fürsten Irenäus sind die Marionetten der starren Übereinkunft, in der es keine gelebte Zeit mehr gibt.[7] Dem Funktionalismus des

---

[1] KM S.496 [2] KM S.328 [3] ebd. [4] Kohlschmidt a.a.O.S.170

[5] KM S.358 [6] Kohlschmidt,a.a.O.S.169

[7] vgl.Scherber,a.a.O.S.5 "Im Reiche des Bürgers herrscht die Zeit als meßbare Größe. Die zweckmäßige Wohlgeordnetheit erfordert dies unbedingt ... So verläuft sein Leben t a k t m ä ß i g , und dies Steht ganz in Parallele mit der übrigen rein mechanischen Einstellung."

Daseins ist die Erfahrung existentieller Kontinuität gewichen.
Rätin Benzon ist die Repräsentantin der mechanisierten Welt. Eine "gewisse Kälte des Charakters"[1] - ein Zeichen der inneren Erstarrung - befähigt sie, "die Faden des Puppenspiels"[1] in der Hand zu halten. Sie ist die leidenschaftliche Hüterin der Kreiselbewegung. Meister Abraham nennt die Marionettenherrin eine "Unglückliche Frau"[2], die ihr Leben nicht als Schein zu durchschauen vermag, sondern "die tote Asche aus der keine Blüte, keine Blume mehr sproß, in starrer Betörung für das reiche Feld des Lebens"[3] hält. Rätin Benzon ist in der Marionettenwelt zuhause, da sie keine Erwartung nehr an die Welt des Fluges bindet. Deshalb ist sie auch die Gegenspielerin Kreislers, da sie dem poetischen Sein den größten Widerstand entgegensetzt. Sie sagt über Kreisler zu Meister Abraham: ".... doch soll er uns in Ruhe lassen und sich nicht auflehnen gegen alles, was durch die richtige Ansicht des wirklichen Lebens bedingt, und als unsere Zufriedenheit begründend anerkannt wird."[4]
Eine niedere Entsprechung zur Gestalt der Benzon ist Prinz Ignaz. Er ist schwachsinnig und spielt unaufhörlich mit Tassen, deren Besitz ihm die Fürstlichkeit seiner Person beweisen soll.
In der phantastischen Welt des Irreseins hat er nur noch rein mechanische Vorstellungen. Er ist die Marionette eines einzigen Gedankens: es ist das Spiel der Macht, das sich im Umgang mit Tassen als ein grotesker Funktionalismus verrät. Der Prinz hat keine Geschichte, er lebt in dem engen Kreis mechanischer Handlungen. Bezeichnenderweise betritt er den Raum, als Kreisler mit Hedwiga über die Künstlerliebe - über die Unendlichkeit poetischen Seins - spricht und mit dem Eindruck zurück bleibt, das Gespräch sei ein Schauspiel gewesen, in dem die Partner aneinander vorbei reden. Das Auftauchen des Schwachsinnigen, der sich in der eigenen verwirrten monologischen Rede verfängt, ist ein Verweis auf den marionettenhaften Charakter des vorausgehenden Gesprächs. Ignaz' Anwesenheit wird zum atmosphärischen Idiz des Scheins, er repräsentiert die Kreiselwelt.[5]

---

[1]KM S.327 [2]KM S.501 [3]KM S.501 [4]KM S.498

[5]Bei der Rückkehr des Betrügers Hektor, der Hedwiga nur zum Scheine liebt, erscheint Prinz Ignaz und zeigt durch seine Gegenwart die Verlogenheit des Werbers an. "Dicht hinter dem Prinzen Hektor her sprang Prinz Ignatius in den Saal."(KM S.631)

Ignaz tritt selbst als Marionettenherr auf: "In der Mitte des Zimmers stand Prinzessin Hedwiga; ihr Antlitz war leichenblaß, todstarr ihr Blick. Prinz Ignatius trieb sein Spiel mit ihr, wie mit einer Gliederpuppe. Er hob ihr den Arm in die Höhe, der stehen blieb, und sank wenn er ihn niederbeugte. Er stieß sie sanft vorwärts, sie ging, er ließ sie stehen, sie stand, er setzte sie in den Sessel, sie saß. So vertieft war der Prinz in dies Spiel, daß er die Eintretenden gar nicht bemerkte."[1] Diese kroteske Situation hat zeichenhafte Funktion innerhalb des Romans. Die absolute Mechanisierung des Daseins ist in dem grausamen Spiel des schwachsinnigen Prinzen verdichtet. Die vollkommene Abhängigkeit der Prinzessin von den Befehlen des Prinzen entspricht der Passivität, in der die "Kunstgliederpuppen" der gesamten Hofgesellschaft den Regeln der Konvention folgen. Der Blick der Prinzessin ist "todstarr". Die Bezeichnung "todstarr" kehrt im Gespräch zwischen Meister Abraham und Rätin Benzon wieder. Sie fragt: "Todstarr nennst du mein Herz? - "[2] Der Terminus wird gleichsam zum Schlüssel für die kausale Determiniertheit des Lebens in der Marionettenwelt. Während Rätin Benzon im Innern "todstarr" ist, richtet sich der Blick der Prinzessin Hedwiga "todstarr" ins Leere. Das kleine Marionettenspiel, das Prinz Ignaz mit Hedwiga innerhalb des großen aufführt, repräsentiert die Seinsentleertheit der fürstlichen Welt.
Kreisler tritt mit der Marionettenwelt immer wieder in Berührung, bevor er das Ich entläßt in die Flugbewegung der poetischen Unendlichkeit. Die Kontinuität seiner Existenz konstituiert sich aus der Wechselbewegung von Kreisel und Flug.

Die Doppelbewegung Kreislers wird auch in dem kompositorischen Grundprinzip des Romans durchsichtig. Auf zweifache Weise wird die Illusion der Geschlossenheit und Einlinigkeit der Kreislerbiographie zerstört. Einmal geschieht das durch die Verschränkung mit der Selbstdarstellung des Kater Murr. In der Verklammerung der beiden Biographien liegt das Prinzip der Gegenbewegung beschlossen. Das Leben Murrs stellt sich dar als die niedere Entsprechung zu Kreislers poetischem Sein, dessen Elemente parodiert in Murrs Blättern wiederkehren. Der Kater - Repräsentant der Marionettenwelt - überspielt den

---

[1] KM S.488

[2] KM S.500

negativen Kontrast zwischen poetischem und philisterhaftem Sein, er macht gerade dadurch dem Leser die Gegenläufigkeit der beiden Welten bewußt. Die durch die Einschaltung von Murrs Biographie bewirkte Verzögerungstechnik suggeriert zugleich die Bruchstückhaftigkeit der Kreislerbiographie, die nur sein endliches Ich beschreiben kann.
Zum andern wird die Illusion einer kontinuierlichen Geschehensfolge der Kreislerbiographie in der endlichen Welt durch des Erzählers Zuwendung an den Leser zerstört, zumal der Biograph den Mangel an erzählerischer Allwissenheit deutlich bekundet: "Aber solche schöne chronologische Ordnung kann gar nicht aufkommen, da dem unglücklichen Erzähler nur mündlich, brockenweis mitgeteilte Nachrichten zu Gebote stehen, die er, um nicht das Ganze aus dem Gedächtnisse zu verlieren, sogleich verarbeiten muß. Wie es eigentlich mit der Mitteilung dieser Nachrichten herging, sollst du, sehr lieber Leser! noch vor dem Schluß des Buchs erfahren, und dann wirst du vielleicht das rhapsodische Wesen der Ganzen entschuldigen, vielleicht aber auch meinen, daß, trotz des Anscheins der Abgerissenheit, doch ein fester durchlaufender Faden alle Teile zusammenhalte."[1]
Die Unwissenheit des Erzählers aber ist ein wesentliches kompositorisches Element des Romans. Kreisler soll nicht zuletzt als der in der endlichen Welt nicht Greifbare gestaltet sein, als der, der aus dem Zwang der Kreiselbewegung ausfliegt. Die poetische Flugbewegung aber ist durch die lückenlose Skizzierung einer Geschehensfolge in Raum und Zeit erzählerisch gar nicht verfügbar.
Der Schwerpunkt der Kreislerexistenz liegt im poetischen Sein, und das gerade läßt sich mit den Mitteln der Sprache nicht darstellen, da das angemessene Medium dieser Daseinsform allein die Musik ist. Die fingierte Unwissenheit des Erzählers ist von innerem Ereignisraum des Romans her gesehen unbedingt notwendig. Der Biograph spricht von dem Anschein der "Abgerissenheit" seines Berichtes. Es handelt sich tatsächlich nur um eine zum Schein inszenierte "Abgerissenheit", denn der poetische Innenraum des Kreislerroamans kann sprachlich nicht zur Vorstellung gebracht werden, da die innere Einheit der Kreislergeschichte allein in der Verknüpfung der Symbolketten Traum, Musik und Sehnsucht im Ereignisraum des poetischen Seins gewahrt

[1] KM S.336

wird. Die Kontinuität in Kreislers Leben läßt sich in der poetischen Seinsebene nachzeichnen. Das geht aus einer Bemerkung des Kapellmeisters deutlich hervor:" ...ich meine, jeder starke psychische Eindruck in jener Entwicklungszeit läßt wohl ein Samenkorn zurück, das eben mit dem Emporsprossen des geistigen Vermögens fortgedeiht, und so lebt aller Schmerz, alle Lust jener Stunden der Morgendämmerung, in uns fort, und es sind wirklich die süßen wehmutsvollen Stimmen der Lieben, die wir, als sie uns aus dem Schlafe weckten, nur im Traum zu hören glaubten, und die noch in uns forthallen! -"[1] Die Kontinuität des Kapellmeisters ist ins Innere verlegt. Sie läßt sich nicht an einer endlichen Geschehensfolge ablesen. Der äußere Handlungsverlauf des Kreislerromans ist nur von sekundärer Wichtigkeit gegenüber der inneren Geschehensfolge des Romans, die die Grenzen der erzählbaren Zeit transzendiert. Die poetische Notwendigkeit fordert im Roman die Darstellung einiger weniger Situationen aus dem Leben des Kapellmeisters, die als Absprungbasis in die erzählerisch nicht greifbare poetisch-musikalische Welt fungieren. Diese wird umschrieben in den Bildern des Traumes. Die poetische Wirklichkeit der Kunst und das poetische Sein selbst aber sind, wie es im Roman heißt, "ein heiliges Geheimnis"[2], das im Innern der Erlebenden "verschlossen"[2] ist und für das poetische Ich in der Aktualisierung der Sehnsucht sich löst.

Das innerste Sein Kreislers ist nicht darstellbar. Von hier aus ist uns ein Blick in die Geheimnisse der Romantechnik Hoffmanns gegeben: Die Kreislerbiographie kann nicht in der Ich-Form geschrieben werden, da der Ereignisraum des poetischen Ich der Sprache entzogen ist. Die erzählte Zeit ist Verweis auf die nicht erzählbare poetische Zeit.

Die poetische Kontinuität des Kreislerschen Daseins spiegelt sich gerade deshalb in der Diskontinuität der erzählbaren äußeren Geschehensfolge. Die Gegenläufigkeit von Kreisel- und Flugbewegung gewinnt auf diese Weise in der Struktur des Romans eine staunenswerte Genauigkeit.

Hoffmann hat die Sinneinheit seines Kreislerromans, die wir in der Gegenläufigkeit erzählbarer Kreiselbewegung und nicht erzählbarer Flugbewegung erkennen, durch die Einschaltung der

---

[1] KM S.372 [2] KM S.541

Selbstbiographie Murrs zum Problem gemacht. Murr kettet die Unendlichkeit poetischen Seins an das Niedrige der Objektenwelt in Raum und Zeit. Damit wird das Unendliche dem Endlichen parodistisch anverwandelt, es wird verkehrt in seinen Gegensatz und damit poetisch vernichtet: durch die Verwandlung in eine Unendlichkeit des Scheins. Murrs Geschichte macht die dem Endlichen anverwandelte Scheinunendlichkeit der Sprache verfügbar.

Die innere Gegenläufigkeit der beiden im Roman miteinander verschränkten Biographien entsteht aus dem Kontrast zwischen verfügbarer Scheinunendlichkeit in Murrs Papieren und der sprachlich nicht verfügbaren Unendlichkeit, in der Kreisler durch den Impuls der Sehnsucht ausfliegt. Die Scheinunendlichkeit Murrs ist immer zugleich Verweis auf das poetische Sein Kreislers. Wir wollen noch einige Ansatzpunkte dieser Gegenläufigkeit zeigen, soweit wir sie noch nicht in anderm Zusammenhang beleuchtet haben.

Murr schreibt im unterdrückten Vorwort[1] seiner Biographie: "Mit der Sicherheit und Ruhe, die dem wahren Genie angeboren, übergebe ich der Welt meine Biographie, damit sie lerne, wie man sich zum großen Kater bildet, meine Vortrefflichkeit im ganzen Umfange erkenne, mich liebe, schätze, ehre, bewundere, und ein wenig anbete."[2] Murrs Biographie ist - im Gegenstz zu der Kreislers - der Sprache lückenlos verfügbar, sie ist sogar angewiesen auf die kommunikative Wirkung des Erzählens selbst. Murr lebt davon, daß er sich zu seinem Leser als Erzähler ins Verhältnis setzt.

"Ich sollte nun", schreibt Murr an späterer Stelle, "um alle Pflichten eines tüchtigen Selbstbiographen zu erfüllen, wiederum meinen Seelenzustand beschreiben und könnte das nicht besser tun, als mittelst einiger sublimer Verse, die ich seit einiger Zeit so recht, wie man zu sagen pflegt, aus dem Pezärmel schüttle."[3] Die Darstellung des Seelenzustandes zielt auf ein doppelsinniges pädagogisches Anliegen: Murr möchte durch die scheinpoetische Selbstdarstellung die Liebe des lesenden Katers[4] gewinnen, er will sich zu ihm ins Verhältnis setzen, indem er ihn bildet und belehrt durch die Darstellung

---

[1] KM S.301 [2] ebd. [3] KM S.619

[4] vgl. KM S.332 " - Leser! - Jünglinge, Männer, Frauen unter deren Pelz ein fühlend Herz schlägt, die ihr Sinn habt für Tugend - die ihr die süßen Bande

seiner genialen Entwicklung. Es geschieht immer mit dem Hintergedanken: "Die Katerjugend wird daraus lernen,...."[1]. Kreisler aber kann sich durch die Sprache nicht selbst "präsentieren"[2].
Murrs Entwicklung ist stetig in Raum und Zeit: "... mit Riesenschritten gehe ich der Vollkommenheit entgegen, die mich hoch erhebt über meine Zeit."[3] Die verschiedenen Zwischenfälle in dieser reibungslosen Entwicklung stellen für Murr keine ernsthafte Behinderung dar. Kreisler dagegen sagt von sich: "In diesen Kreisen kreiselt sich der Kreisler, ..."[4]. Über die poetische Kontinuität seines Daseins schweigt er.
Die Grundgestimmtheit Murrs ist die der Stetigkeit.[5] Kreislers Grundbefindlichkeit dagegen ist "Unruhe"[6]. Kreisler sucht das eigentliche Leben im poetischen Sein der Unendlichkeit. Murr aber schreibt: "mußt ich, als ich mich im Pudelischen leicht und zierlich auszudrücken vermochte, mit meinem Freund Ponto nicht davon reden, was mir das Höchste im Leben war, nämlich von mir selbst und von meinen Werken? So kam es, daß er mit meinen besondern Geistesgaben, mit meiner Genialität, mit meinem Talent, bekannt wurde,..."[7]. Murrs Werke sind das Produkt einer Selbststeigerung und zugleich ein Lehrbuch für das höhere Leben, das in Wahrheit nicht mitgeteilt oder gelehrt werden kann. Murr aber meint: "So werden meine Werke auch gewiß in der Brust manches jungen geist - und gemütreichen Katers das höhere Leben der Poesie entzünden, und nimmt denn der edle Katerjüngling meine biographischen Belustigungen auf dem Dache vor, geht er ganz ein in die hohen Ideen des Buchs das ich soeben unter den Klauenhabe, dann wird er im Entzücken der Begeisterung ausrufen: 'Murr, göttlicher Murr,..."[8].

Murr geht es nicht um das Sein im unendlichen Bereich des Poetischen, sondern nur um eine gefühlssteigernde Selbstvergewisserung im endlichen Dasein, das den Schein poetischen Seins entleiht. Die "Ekstase"[9] Murrs ist objektgebunden, sein poetisches Sein ist endliche Begeisterung, Verliebtheit oder Hunger. Aber der Schein poetischen Gefühls erregt "ein wunderbares inneres Wohlbehagen ...., das jedes irdische Leid überwindet, so

---

[1] KM S.349 [2] KM S.343 [3] KM S.350 [4] KM S.352

[5] vgl. KM S.325 "...und wurde übrigens sehr bald der liebenswürdige gemütliche Mann, der ich noch heute bin," schreibt Murr.
[6] [7] KM S.350 [8] [9]

wie man denn wissen will, daß es sogar oftmals schon Hunger und Zahnschmerzen besiegt hat."[1] Das poetische Reich offenbart Murr kein unendliches Sein, sondern weist ihn zurück an die Wohnlichkeit der endlichen Welt, die er in Wahrheit gar nicht verlassen will. Die Scheinunendlichkeit der poetischen Gefühle des Katers setzt ein enges Verhältnis zum endlichen Dasein, intensiviert das Behagen der Endlichkeit. Der Bekenntnischarakter der folgenden Verse Murrs ist offenkundig:

"So flau, so jammervoll im Busen,
War mir's, ich wußte gar nicht wie.
Doch hoher Dank den holden Musen,
Dem kühnen Flug der Fantasie.
Mir ist jetzt wieder leidlich besser,
Spür gar nicht g'ringen Appetit,
Bin Muzius gleich ein wackrer Esser,
Und ganz in Poesie erglüht."[2]

Mit "poetischer Kraft und Wahrheit"[3] sollen diese Verse Murrs Zustand schildern. Das "Und" des letzten Verses schlüsselt dem Leser Murrs Verhältnis zur poetischen Unendlichkeit auf. Für ihn ist Endliches und Poetisches simultan erlebbar, es besteht offenbar keine qualitative Differenz zwischen den verschiedenen Ebenen der Welterfahrung.

Murrs poetische Scheinunendlichkeit verschränkt sich mit der Endlichkeit des Wohlbehagens.

Der Kater gehört in die Philisterwelt. Bedenkenlos spricht er von den "biographischen Belustigungen"[4] seiner Selbstdarstellung. Kreisler aber verwirft die "musikalischen Belustigungen"[5] seiner Familie, von deren Philisterhaftigkeit er sich distanziert. Dieser in beiden Biographien wiederkehrende Treminus "Belustigung" zieht die innere Grenze zwischen den verschiedenen Weisen poetischer Erfahrung. Für Murr ist sie die Würze der in der Endlichkeit meßbaren Zeit und damit ihr zugehörig, für den Kapellmeister ist sie Transzendenz des Endlichen, sie ist der Geschmack der Unendlichkeit.

Die Scheinunendlichkeit Murrs ist in die Fesseln der Zeit gelegt. In lückenloser Genauigkeit erfahren wir die Umstände seiner Geburt und seines Todes. Kreislers Dasein erfüllt sich in der poetischen Unendlichkeit, wir erfahren kein einziges Wort über die endlichen Ziele seines Daseins.

---

[1] KM S.597 [2] KM S.599 [3] KM S.597 [4] KM S.320

b. Die poetische Unendlichkeit des Träumens

Bereits in den Kapiteln über die Funktion des musikalischen Erlebens konnten wir festhalten, daß Kreisler die Dissonanz zwischen endlicher und poetischer Wirklichkeit im poetischen Ich immer wieder auszugleichen sucht. Die Verkettung mit der tatsächlichen Welt wird im Innern Kreislers für Augenblicke durch das Vermögen des poetischen Ich, in eine innersubjektive Gegenwelt auszufliegen, gelöst.
In den Traumbildern und in der Situation des Träumens selbst - unabhängig davon, ob es sich um wirkliches Träumen oder um einen Tagtraum handelt[1] - antizipiert Kreisler in der Spontaneität der Sehnsucht das poetische Sein. Der Traum ist das Tor, durch das das Ich in das höhere Reich der Unendlichkeit ausfliegt.[2] Die Gesetze der endlichen Welt und damit die Fesseln der meßbaren Zeit sind hier aufgelöst. Die subjektive Zeit poetischer Unendlichkeit hebt für die Zeitdauer des Träumens die reale Zeit für das träumende Ich auf.
So setzt der Vorgang des Träumens-ähnlich wie die musikalische Begeisterung - wiederholbare Zäsuren im endlichen Zeitablauf. Gerade darin deutet sich die hintergründige Kongruenz der Motive Traum und Musik an.
Das Träumen ist zunächst eine Form des Widerstandes gegen die Wirklichkeit, in der das Ich die Existenz in Raum und Zeit zu entgrenzen sucht. Der Traum ist eine Durchbruchstelle in die Gegenwelt der vom poetischen Ich geschaffenen Wirklichkeit.[3]

---

[1] Eine ausführliche Zusammenstellung der Verwendung des Traummotivs in E.T.A. Hoffmanns Werk bringt Grahl-Mögelin, a.a.O.S. 72 ff

[2] Marianne Stradal (Studien zur Motivgestaltung bei E.T.A. Hoffmann, Diss.Breslau 1928) weist darauf hin, daß der Traum in Hoffmanns Werk zum "Urbild dichterischer Phantasie" (S.42) wird.

[3] vgl.Friedrich Scherber, Bürger und Enthusiasmus als Lebensformen. Eine Studie zu E.T.A.Hoffmann und seinem Märchen vom Goldenen Topf, Diss. Erlangen 1925, S.12 "Innen-und Außenwelt bilden eine Einheit von gleicher Wirklichkeit, Traum und Illusion sind Wirklichkeit."

Die poetische Entgrenzung der Wirklichkeit ermöglicht sich allein durch die Verwandlung der verfügbaren endlichen Welt im Ich. Das Träumen ist der innere Ort, an dem die Anverwandlung der Realität an die poetische Wirklichkeit geschieht. Diesem Akt geht die Einsicht in die Fragwürdigkeit endlicher Lebensbeziehungen voraus, sie ist der heimliche Hintergrund, auf dem sich die imaginative Weltschaffung in Hoffmanns Kreislerroman vollzieht.

In der poetischen Wirklichkeit des Träumens sind die Erfahrungen der endlichen Welt an die verwandelnde Macht der Einbildungskraft gebunden, sie werden in die Erfahrung subjektiver Verunendlichung der Welt aufgehoben.[1]

Hoffmann hat die ambivalente Wertigkeit einer im Traum verwandelten Realität in seinem Roman in außerordentlicher Dichte veranschaulicht. Er setzt verschiedene Weisen des Träumens kontrastierend nebeneinander. Der Aufbau einer fiktiven Welt, wie er modellhaft im Hof zu Sieghartsweiler repräsentiert ist, wird im Roman als ein Traum - als eine große Täuschung - bezeichnet. Zugleich aber symbolisiert das metaphorische Geflecht des Traummotivs die poetische Wirklichkeit, in der Kreisler leben will.

Wir haben in der Verwendung des Traummotivs die gleiche Technik des Erzählens vor uns, wie sie in der Schaffung der doppelten Erzählperspektive Kreisler - Murr schon einmal praktiziert ist. Der poetischen Traumwirklichkeit Kreislers ist als niedere Entsprechung die Traumwelt des Fürsten Irenäus und der Prinzessin Hedwiga gegenübergestellt.

Wir wollen, um den Traum als ein Vermögen des poetisch verunendlichten Ich genauer darstellen zu können, die philiströse Entstellung des Träumens beschreiben. Die Gegenläufigkeit von poetischem und endlichen Sein wird durch die Reihenfolge unserer Ausführungen klare Konturen gewinnen.

Die Verwandlung des Daseins in eine von der Einbildungskraft entworfene Traumwelt ist in ironischer Sinnverkehrung an der Gestalt des Fürsten Irenäus deutlich. Seine Lebensform ist im innersten Sinne eine Verhöhnung der romantischen Apotheose des Traumes.

---

[1] vgl. Nipperdey a.a.O.S.62: "Der Traum wird nicht so sehr als Produkt des Gehirns gedeutet, sondern vielmehr als Kundgabe, um nicht zu sagen eine Offenbarung, der höheren, idealeren Welt."

Irenäus mißbraucht die poetischen Möglichkeiten des Träumens, indem er,was im poetischen Verständnis des Traumes der Widerschein einer idealen Welt ist, zur Schaffung einer illusorischen Wirklichkeit erniedrigt. Er entzieht sich der Wirklichkeit, "indem er einen süßen Traum ins Leben treten"läßt , " in dem er selbst mit seiner Umgebung, so wie ganz Sieghartsweiler"[1] figuriert. Der Traum des Fürsten ist eine Form des Selbstbetruges, er ist ein Bekenntnis zur Welt des Scheins, in der er, wie es im Roman heißt, "seine Rolle mit dem wirkungsvollsten Pathos"[2] spielt. Der Traum des Fürsten bedeutet Flucht in eine fiktive Welt.

Bevor wir auf die Bedeutung des poetischen Träumens als den Entwurf eines poetisch-unendlichen Daseins, das alle endlichen Konflikte verwandelt aufnimmt, eingehen, ist es notwendig, noch einen kurzen Blick auf die Traumerfahrung der Prinzessin Hedwiga zu werfen. Hier nämlich wird deutlich, daß die seismographische Empfindsamkeit für die Konfliktsituationen der tatsächlichen Welt sich in den Formen des Träumens ausweisen kann, ohne daß dem träumenden Ich der Absprung in die verunendlichte Wirklichkeit poetischen Seins gelingt. Im Gegensatz zur konfliktlosen Traumwelt des Fürsten spiegeln die Träume Hedwigas die existentielle Bedrohtheit. Die Preisgegebenheit des reizbaren Ich steigert sich im Traumleben. Hedwiga ist ein Mensch, der "an den seltsamsten Reverien leidet".[3] Die Träume Hedwigas wiederholen in ihren Bildern das existentielle Gefühl der Unbehaustheit. Der Traum leistet als endliche Einbildungskraft, was das reflektierte Bewußtsein nicht zu leisten vermag. Wir wollen das beispielhaft verdeutlichen.

In einem Tagtraum Hedwigas verwandelt sich Hektor, der trügerische Werber, während des Tanzes " in ein drachenartiges Ungeheuer ..."[4].Rätin Benzon setzt die "Einbildungen" des erschreckten Mädchens "närrischen Träumen"[5] gleich. Hedwigas Träu-

---

[1] KM S.326

[2] KM S.327 Das träumerische Leben des Fürsten überträgt sich auch auf seine Untergebenen."So erscheint ein fürstlicher Finanzrat in dem Klub zu Sieghartsweiler finster,in sich gekehrt,wortkarg!- Wolken ruhen auf seiner Stirne,er versinkt oft in ein tiefes Nachdenken,fährt dann auf,wie plötzlich erwachend! - Kaum wagt man es laut zu sprechen,hart aufzutreten in seiner Nähe."(KM S.327)

[3] KM S.461 [4] ebd. [5] KM S.462

me sind Wahrnehmungen, die auf der Grenze zwischen Halluzination und Wachtraum liegen. Ihr Ausgangspunkt ist die reale Erfahrung, die aber dann einer Wesensschau des endlichen Ich sich anverwandelt. So erscheint Hektor im Traum als Basilisk.[1] In der realen Erlebnissphäre empfindet Prinzessin Hedwiga den Prinzen als ungeheuere Bedrohung ihres inneren Gleichgewichts. Die reale Gestimmtheit überträgt sich in das Traumbild. Die Träume Hedwigas unterscheiden sich von dem Lebenstraum des Fürsten, sofern ihre Visionen als ein Erleiden ins Bewußtsein treten, während Irenäus seine Existenz träumend in die Fiktion verflüchtigt.

Da Hedwiga aber nicht - wie Kreisler und Julia - aus der doppelten Beziehung zu endlichem und poetischem Sein lebt, müssen notwendig ihre Träume in weiterem Sinne das Entbehren poetischen Seins bedeuten. Darum ist auch die Medizin für die Reverien der Prinzessin nicht zuständig.[2] Das feine Gespür für den Einbruch unheimlicher Wirklichkeit löst Hedwiga aus dem unmittelbaren Verhältnis zur endlichen Welt.

Beispielhaft für die irisierende Wirklichkeit ihrer Träume ist das Gespräch, das sie mit Julia über sich selbst führt. Die Prinzessin will sterben, doch sie fürchtet die Ahnherren in der fürstlichen Gruft, in der Überzeugung, sie würden sie hinausjagen, weil sie ihren Tod nicht anerkennen wollen. Es folgt die Bemerkung der Prinzessin, die zum Schlüssel für das Verständnis ihrer Gestalt dienen kann: "Dann gehörte ich ja aber weder den Toten an, noch den Lebendigen, und fände nirgends Obdach.'"[3] Die Prinzessin schließt mit der lakonischen Bemerkung: "'mir hat dergleichen einmal geträumt. Es kann aber auch sein, daß ein bedrohlicher Ahnherr im Grabe zum Vampir geworden, der mir nun das Blut aussaugt. Davon mögen meine häufigen Ohnmachten herrühren!'"[4] Die Grenze zwischen Wirklichkeit und Tarum verwischt sich, Leben und Traum ver-

---

[1] vgl. KM S.462

[2] vgl. KM S.491,555. Martin Roehl (Die Doppelpersönlichkeit bei E.Th.A.Hoffmann. Diss. Rostock 1918, S.39 ff) verzeichnet in seiner Arbeit die Funktion des Traummotives bei E.T.A.Hoffmann, indem er in Anlehnung an die Erkenntnisse von Freud und Adler eine Klärung der Traumproblematik zu finden sucht.

[3] KM S.466 [4] KM S.466/7

schmelzen zu einer Erlebniseinheit. Diese Einheit von Leben und Traum entspricht der Grundstimmung Hedwigas, in der die Negation des Lebens in die des Todes, die Negation des Seins in die des Nichtseins aufgehoben ist.
Irenäus flüchtet in eine fiktive Traumwirklichkeit, in der jeder empirische Konflikt ausgespart bleibt, Hedwiga erfährt gerade im Traum die innere Bedrohtheit ihres Dseins. Kreisler aber und Julia erleben in den Augenblicken poetischen Träumens ein verunendlichtes Sein, dem sich die endlichen Konflikte - poetisch verwandelt - eingliedern. Der Traum ist eine Enklave des poetischen Gefühls, das die poetische Transzendenz antizipiert.[1] Der Traum ist ein Element der poetischen Innerlichkeit.
Das Träumen Kreislers, das als eine Vorwegnahme der Eigentlichkeit des Seins verstanden werden soll, verrät aber doch - besonders wenn wir die negative Entsprechung des poetischen Träumens, die Selbstvernichtung des Fürsten Irenäus im fiktiven Sein beachten - ein verborgenes Moment romantischer Weltflüchtigkeit in Hoffmanns Roman. Die Transponierung der Existenz in die poetische Wirklichkeit des Träumens konstituiert eine Gegenwelt reiner Innerlichkeit, die nur auf dem Hintergrund eines negativen Weltverständnisses möglich ist.
Traum, Kunst, Liebe und Sehnsucht gehören im Kreislerroman eng zusammen. Sie sind Formen poetisch verunendlichten Seins. Der Traum ist der Ort der poetischen Wirklichkeit, in der Kunst und Liebe zu einer inneren Einheit verflochten sind. Während bei Irenäus jede humane Beziehung in der fiktiven Welt ausgeklammert bleibt, wird in Kreislers poetischer Traumwirklichkeit humane Kommunikation erst möglich. Hier wird die Fessel der an die zeiträumlichen Bedingungen geschmiedeten und an ihr scheiternden Humanitas gesprengt. In der Traumwelt befreit sich Kreisler zu seiner Eigentlichkeit, zum poetischen Sein. Dieses ist für Kreisler im "eigenen Innern verborgen"[2] als eine dem reflek-

---

[1] Zum Verständnis der Traummotive bei Hoffmann vgl. Hilde Cohn, Realismus und Transzendenz in der Romantik, insbesondere bei E.T.A.Hoffmann. Diss. Heidelberg 1933, S.53 ff

[2] KM S.356

tierten Bewußtsein verschlossene Wahrheit, als "ein dunkles Geheimnis, ein wirrer rätselhafter Traum von einem Paradies der höchsten Befriedigung, das selbst der Traum nicht zu nennen, nur zu ahnen vermag,.... "[1] Das Traumbild nimmt die poetische Transzendenz in der Ahnung des Paradieses vorweg. Darum ist die Funktion der Träumens Repräsentation und poetische Antizipation zugleich.

Wir wollen beispielhaft einige Stellen des Romans näher betrachten, die diesen Zusammenhang besonders einsichtig erhellen können.

Wie gerade Kunst und Liebe als Elemente der transzendentalen Welterfahrung im Traum zu einer Erlebniseinheit verschmelzen , wird deutlich in Kreislers Traum, in dem Julia als das Symbol der poetischen Einheit von Kunst und Liebe erscheint.

Kreisler lebt im Kloster und schreibt dort sein Hochamt für die Mönche. In dieser Situation träumt er von der Aufführung seiner Komposition. Sie nimmt ihn hin , und er meint, sie "reiße ihn fort bis zum Agnus dei. Da gewahre er zu seinem Schreck in der Partitur weiße Blätter, keine Note aufgeschrieben, die Brüder schauten ihn, der plötzlich den Taktstock sinken lassen, an, gewärtig, daß er endlich anfangen, daß die Stockung endlich aufhören werde .... Da erschiene aber plötzlich eine holde Engelsgestalt, trete an den Pult, sänge das Agnus mit Tönen des Himmels und diese Engelsgestalt wäre Julia!- Im Entzücken hoher Begeisterung" wacht Kreisler auf und schreibt das Agnus nieder, "das im seligen Traum ihm aufgegangen. -"[2]. Noch einmal träumt er den gleichen Traum und will "untergehen in dem Meer von tausend seligen Wonnen, das ihn"[3] überströmt. Die Wortfelder dieser Traumbeschreibung gehören dem religiösen Bereich zu: Julia als "Engelsgestalt"[4] singt "mit Tönen des Himmels", und noch einmal wird das Wort "selig" im Zusammenhang

---

[1] KM S.356 [2] KM S.537/8 [3] KM S.538

[4] Zu dem Motivkreis Engel - Teufel vgl. die Zusammenstellung bei Grahl-Mögelin,a.a.O.S.45 ff
Stradal,a.a.O.S.15 beurteilt die religiöse Atmosphäre um Julia als "Vermischung von Antikem und Christlichem, ein Ineinanderfließen des Venus-und Maria-Motivs,...".
vgl. dazu Joachim Rosteutscher, Das ästhetische Idol im Werke von Winckelmann, Novalis,Hoffmann , Goethe, George und Rilke; Bern 1956,S.140: "Julia als Heiligenbild!"

mit Kreislers eigenen Empfindungen während des Traumes wiederholt. Es geschieht nicht von ungefähr, wird hier doch der Einbruch des Wunderbaren als Transzendenz im Traum erfahren. Es vollzieht sich auf zweierlei Weise: die Produktivität Kreislers wird durch die Stimme Julias aktualisiert, das heißt, sie ist an die poetische Kommunikation mit dem Du gebunden, die im Traum als der tragende Boden für die Kunst erkannt wird. Zu gleich aber verschmilzt die poetische Begegnung mit dem Traum-Du mit der Vorstellung einer jenseitigen Musik. Die Sehnsucht beschwört eine Traumwirklichkeit, in der der Zwiespalt zwischen Künstlerexistenz und Mitmenschlichkeit aufgehoben ist, in der die Brücke geschlagen ist zwischen der das Ich isolierenden produktiven Phantasie und der Kommunikation mit dem poetischen Du Julia, das seine an sich fremde subjektive Wirklichkeit im Traum der des Kapellmeisters vereint. Kreisler erfährt träumend die Musik als eine dem Menschlichen verbundene Macht, sie wird der Boden, auf dem sich die Menschlichkeit ganz realisiert. Julia vollendet im Traum das Agnus. Ihre Spontaneität ist der Einbildungskraft Kreislers eingeschmolzen. Das Hochamt ist Repräsentation poetischer Kommunikation.

Kreislers Traum, der die poetische Verwandlung der Geliebten und die Entfaltung neuer Produktivität in einem Bild verdichtet und damit die Intention poetisch verunendlichten Seins anzeigt, muß in enger innerer Verbindung mit der Erkennungsszene zwischen Julia und dem Kapellmeister im fürstlichen Park gesehen werden. Hier nämlich klingen die Töne der ins Musikalische aufgelösten Huldigung poetischen Träumens schon an.

Julia begleitet ihren Gesang auf der Gitarre Kreislers, die jener im Unmut der Resignation von sich geworfen hat. Der Gesang der Geliebten löst die musikalische Begeisterung Kreislers aus. Kreisler sagt zu Julia: "Ha mein Fräulein! als Sie sangen, aller sehnsüchtige Schmerz der Liebe, alles Entzücken süßer Träume, die Hoffnung, das Verlangen, wogte durch den Wald, und fiel nieder wie erquickender Tau in die duftenden Blumenkelche, in die Brust horchender Nachtigallen! - Behalten Sie das Instrument, nur Sie gebieten über den Zauber, der in

ihm verschlossen!"[1] Sehnsucht, Liebe, Traum und Musik werden hier als Elemente poetischer Welterfahrung genannt. Die Sehnsucht als das Effizienz der Weltverwandlung geht in die Traumvision einer der poetischen Imagination anverwandelten Welt ein. Die Wirklichkeit der Sinne löst sich auf in die Gestimmtheit eines verunendlichenden Fühlens. Das "Entzücken" von "Traum" und "Verlangen" schlägt sich nieder in der dinglichen Welt und macht sie unendlich. Der "Tau" des Träumens verzaubert "Blumenkelche" und "Nachtigallen" zum poetischen Symbol des verunendlichten Seins. Der "Geist des Wohllauts", der in Kreislers Innerem "eingepuppt"[2] ist, "schwingt" sich auf "zu den lichten Himmelsräumen"[2] der gleichen poetischen Traumwirklichkeit, in der Kreisler viel später Julia als der Vollenderin seines Werkes begegnet. Träumend erfährt sich das poetische Ich in der Stimme der Geliebten. Kreisler identifiziert Julia mit seinem Agnus dei, das er in Wirklichkeit selbst niederschreibt. Aber er ruft aus: ".... ich bin es nicht, du allein! du mein einziger Gedanke, du mein einziges Sehnen!'"[3]

Kreisler bekennt in seinem Gespräch mit dem Abt, daß der "schöne Traum ... nichts anders ist, als die Begeisterung der Kunst selbst"[4].

Diese Zusammenhänge werden in Kreislers Ausführungen über die Künstlerliebe durchsichtig. Die Geliebte wird dort als die "zum Leben gestaltete Ahnung"[5] bezeichnet, in deren "Engelsbild" für den Künstler "alles Entzücken, alle namenlose Wonne des höheren aus dem Innersten emporkeimenden Lebens"[6] lebendig wird . Die Geliebte ist es, die "aus der Seele des Künstlers hervorleuchtet, als Gesang - Bild - Gedicht! - "[7] Die Geliebte wird für Kreisler erst real in der poetischen Wirklichkeit. Sie ist Medium und Repräsentation poetischer Kommunikation zugleich.

Die Verschränkung von Kunstwirklichkeit und poetischer Kommunikation zwischen Ich und Du von Hedwiga im Gespräch mit Kreisler als ein "Traum, ein leerer Traum"[8] bezeichnet. Kreislers ironisch gefärbte Antwort macht die Bedeutung des Traumes als dem inneren Ort, an dem die Sehnsucht das poetische

---

[1] KM S.343 [2] KM S.342 [3] KM S.537 [4] KM S.539
[5] KM S.431 [6] ebd. [7] ebd. [8] KM S.432

Sein beschwört, durchsichtig: "Sie scheinen, Gnädigste, für Träume eben nicht sehr portiert, und doch sind es lediglich die Träume, in denen uns recht die Schmetterlingsflügel wachsen, so daß wir dem engsten festesten Kerker zu entfliehen, uns bunt und glänzend in die hohen, in die höchsten Lüfte zu erheben vermögen"[1]. Da aber Hedwiga den poetischen Sinn der Worte nicht verstehen kann, fährt Kreisler fort, indem er das zuvor Gesagte in die Karikatur auflöst: "Jeder Mensch hat doch am Ende einen angebornen Hang zum Fliegen, und ich habe ernste honette Leute gekannt, die am späten Abend sich bloß mit Champagner, als einem dienlichen Gas, füllten um in der Nacht, Luftballon und Passagier zugleich, aufsteigen zu können'"[2]. Der Traum ist die Durchbruchstelle in die poetische Welt. Dabei bleibt es gleichgültig, ob er wirklich geträumt wird, oder nur im Sinne eines Tagtraumes die Phantasie in Bewegung setzt.

Julia kennt die Einheit von Kunst und Liebe durch die Erfahrung eines Traumes. Dort wird sie gewahr, daß sie"selbst der Gesang sei,..."[3]. Kreisler erscheint der Träumenden und bekennt, daß in ihrem Gesang sich sein eigenes Wesen und sein eigener Gesang aussprechen. Da überkommt Julia ein "himmlisches Gefühl von Trost und Hoffnung"[4]. Das will sagen, im Traum begegnet das poetische Ich dem poetischen Du. Als Julia erwacht, scheint es ihr, als würde ihr "jetzt erst Kreislers inneres Wesen recht klar,..."[5].

Beide, Kreisler und Julia, träumen voneinander und erkennen sich träumend als poetisches Du. Das poetische Ich, das jenseits der Traumwirklichkeit, jenseits der poetischen Wirklichkeit "eingepuppt, keiner freien Bewegung mächtig"[6] ist, befreit sich träumend aus den engen Kreisen der Endlichkeit. In der Transzendenz poetischen Träumens sprengt der Schmetterling die Puppe und wird frei zum Flug "in die höchsten Lüfte..."[7]. Der Schmetterling wird, wie wir schon sahen, zum Traumsymbol für das poetische Ich. Die "Wellen des Gesanges"[8], die höher und höher"[9] schlagen, als Julia in Kreislers Traum singend das Agnus vollendet, sind eine Variation des Bildes vom Schmetterling, der sich in der Traumwirklichkeit aufschwingt in die Höhe poetischen Seins.

---

[1] KM S.432 [2] ebd, [3] KM S.463 [4] ebd. [5] KM S.464
[6] KM S.342 [7] KM S.432 [8] KM S.538 [9] ebd.

4. Explikationen der Verschlossenheit

a. Die Sprache als Vorfeld der Verständigung

Für Kreisler kann die Sprache nur im uneigentlichen Sinn Medium der Existenzmitteilung sein, denn sie ist ausschließlich an die Bedingungen der Endlichkeit gebunden. Das poetische Sein, das er mitteilen will, entzieht sich der Sprache.
Der Abt, der Kreisler zum Eintritt ins Kloster überreden will, argumentiert mit dessen ureigenen Gedanken, wenn er ihn einreiht unter die Menschen, "die Fremdlinge in der Welt sind und bleiben, weil sie einem höheren Sein angehören und die Ansprüche dieses höheren Seins für die Bedingung des Lebens halten, ..."[1]. Kreisler gibt dem Abt recht: "'tief fühle ich die Wahrheit Ihrer Worte, mein ehrwürdiger Freund! tief, daß ich wirklich nicht in eine Welt tauge, die sich mir gestaltet wie ein ewiges rätselhaftes Mißverständnis"[2]. Kreislers Aussage ist von entscheidendem Gewicht für das Verständnis seiner Beziehung zur Sprache. Er begreift sich als den 'Fremdling'. Zwischen seiner Welt und der der Marionetten in Sieghartsweiler läßt sich durch die Sprache keine Brücke schlagen. Kreisler weiß, daß seine Worte ihn eher verbergen als mitteilen. Er bewegt sich auf verschiedenen Sprachebenen. Dort, wo er meint, daß sein Gegenüber "die Ansprüche dieses höheren Seins," dem er zugehört,kennt, dort werden die Worte transparent für sein eigentliches Sein. Es geschieht in Gesprächen mit Meister Abraham und Julia. Hier teilt sich das endliche Ich Kreislers mit, um im gesprochenen Wort das poetische Ich ahnen zu lassen. Die Sprache kann nur durch Bilder auf das poetische Ich verweisen, das sich seinem unendlichen Wesen gemäß in der Endlichkeit der Sprache nicht ausdrücken kann.
Nicht nur im Verstummen,sondern auch durch die Sprachführung verschweigt Kreisler seine Existenz. Was Nipperdey über die Funktion der Ironie im Hoffmannschen Werk sagt, gilt für Kreis-

---

[1] KM S.541

[2] ebd.

lers Verhältnis zur Sprache, das sich nicht allein aus den Formen der distanzierenden Ironie konstituiert, aber doch wesentlich mit ihnen zu tun hat. Nipperdey nennt die Ironie "Selbstverteidigung"[1]. An späterer Stelle schreibt er: "Die Ironie führt.... zur Spaltung der Persönlichkeit und hebt die Unmittelbarkeit ihres Verhaltens zur Welt auf"[2]. Kreislers Verhältnis zur Sprache dokumentiert sein dualistisches Wirklichkeitsverständnis, in dem die Unmittelbarkeit keinen Raum hat, sofern sie der Endlichkeit gelten soll.

Es ist nicht möglich, im Rahmen dieser Arbeit alle Gesprächssituationen des Romans zu untersuchen. Wir greifen einige heraus, an denen uns das oben Ausgeführte besonders sinnfällig wird.

Kreisler betritt die Welt der Gesellschaft des fürstlichen Hofes als ein Fremdling. Sein unerwarteter Zusammenstoß mit Julia und Hedwiga im Park gibt in der äußeren Situation die innere Tatsache des Fremdseins wieder, Die Prinzessin erschrickt über den Eindringling, dessen Aussehen "etwas Seltsames, Fremdartiges"[3] hat. Nicht aber das Äußere der Erscheinung macht den Eindruck des ganz und gar Ungeheueren aus, es sind vielmehr Kreislers Worte und seine Sprachgebärden, die die Verfremdung zwischen den dreien bewirken.

Hedwiga flieht vor Kreisler in der Angst,er sei ein dem Tollhaus entsprungener Wahnsinniger.[4] Diesen Eindruck gewinnt sie aus den ihr unverständlichen Worten des Kapellmeisters, die ihn mit der Atmosphäre des Unheimlichen zu umgeben scheinen. Sie beklagt sich bei Julia, daß ihr "seine Gestalt, seine wunderlichen Reden ein inneres Grauen "[5] erregen, und daß Kreisler "mit seinen wirren Reden"[6] ihr als ein "bedrohliches gespenstisches Wesen"[7] erscheint, das sie beide "vielleicht verlocken"[8] wolle "in verderbliche Zauberkreise"[9].

---

[1] Nipperdey a.a.O.S.178 [2] ebd,S.204 [3] KM S.341

[4] vgl.KM S.344 [5] KM S.340 [6] ebd.

[7] ebd. [8] ebd. [9] ebd.

[9] Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang der Bericht über das unterschiedliche Verhalten der beiden Mädchen nach ihrer Rückkehr ins Schloß:"Die Prinzessin vermochte,außer sich,verstört wie sie war,nur in abgebrochenen Reden etwas von einem Wahnsinnigen herzustammeln,....Julia erzählte ruhig und besonnen, wie sich alles begeben ,...."(KM S.344)Während Hedwiga in Gedanken an Kreisler die Sprache verliert,schlägt Julia in ihrem

Julia hingegen erscheint Kreisler als ein Mensch, der zwar absonderlich, doch nicht bedrohend wirkt. Sie beginnt zu singen und begleitet sich selbst auf der Gitarre, die Kreisler weggeworfen hat, und als sie beim plötzlichen Anblick des Fremden verstummt, fragt dieser "mit weicher sanfter Stimme, 'und diese Himmelstöne schweigen vor meinem Anblick und zerfließen in Tränen?'"[1] Die Beziehung zwischen Kreisler und Julia gründet von Anfang an in der Spontaneität musikalischer Begeisterung. Der Gesang Julias löst die Zunge des Fremden, und er spricht von dem innersten Geheimnis seiner Existenz: er vertraut dem fremden Mädchen die Problematik seines Künstlerlebens an, wenn er sagt:"Der wunderbare Geist des Wohllauts,... wohnt auch in meiner Brust, aber eingepuppt, keiner freien Bewegung mächtig; ..."[2]. Kreisler bringt seine Verschlossenheit zur Sprache, nachdem Julia die atmosphärische Gestimmtheit musikalischer Begeisterung durch ihren Gesang beschworen hat.

Ein "tollverzerrtes Lächeln" aber verbirgt Kreislers wahres Wesen, "sowie die Prinzessin zu sprechen"[3] beginnt. Das geschieht bereits, bevor Kreisler sich Julia offenbart. Nachdem er die Gitarre aus Julias Händen zurückbekommen hat, wendet er sich an Hedwiga und spricht: "mit hohen schneidenden Ton"[4]. Der Larven-Kreisler verspottet in ironischen Anspielungen die bürokratischen Gepflogenheiten des Irenäischen Hofes. Dann fährt er fort: "Aber nun! - hier im Garten am unschicklichsten Orte zwischen Ententeich und Froschgraben, muß ich mich selbst präsentieren, mir zum ewigen Maheur! - O Gott, könnt ich nur was weniges hexen, könnt ich nur subito diese edle Zahnstocherbüchse (er zog eine aus der Westentasche hervor) verwandeln in den schmuckesten Kammerherrn des Irenäusschen Hofes, welcher mich beim Fittich nähme und spräche: 'Gnädigste Prinzessin hier ist der und der!' - Aber nun! - che far, che dir! - Gnade - Gnade, o Prinzessin, o Damen!- o Herren!'"[5] Die Syntax wird gesprengt, das Sinngefüge der gesprochenen Worte fällt auseinander. Kreisler demonstriert in der Larve des Narren, daß er sich durch seine eigene Rede der Philisterwelt nicht mitteilen kann. Während er die vordergründige Neugier Hedwigas nach den näheren Umständen seiner

---

[1] KM S.342 [2] ebd. [3] ebd. [4] KM S.343
[5] KM S.343/4

Person ironisch abspeist, spielt er im gleichen Augenblick auf die innere Wahrheit der Situation, in der das Stammeln endet,an. Er kann sich in einer Welt, der die Bedingungen poetischen Seins fremd sind, nicht verständlich machen. Das gesprochene Wort gewinnt die Funktion, das existentielle Schweigen mit Wortlärm zu übertönen.
Rätin Benzon meint, man erkenne den Kapellmeister schon am "Ton der Sprache"[1]. Sie trifft damit die Wahrheit, denn Kreisler verbirgt sich im ironischen Sprechen, das die Distanz zwischen ihm und der Marionettenwelt spürbar macht.

Fürst Irenäus empfindet Kreislers Sprechweise als harte Kritik an der von ihm repräsentierten Welt, wenn er sagt: "Dann hat der Mann eine solche besondere Art zu sprechen, zu antworten, das Gespräch fortzuführen, daß man zuweilen ordentlich glaubt, das, was man selbst gesagt, sei eben nicht sonderlich gewesen,....."[2]. Die Atmosphäre der kritischen Distanziertheit, die Kreisler umgibt, wird von ihm als der Ausdruck eines ironischen Maskenspiels empfunden. Er bezeichnet die Ironie, mit der er zu sprechen pflegt, als den "Schmerz" der "Sehnsucht"[3], den er in dem engen Kreis der endlichen Welt erleidet.

So oft er sich hinter der ironischen Rede seinem Gegenüber verbirgt, beginnt die Sehnsucht nach dem poetischen Sein zu schwingen. Das Sprachgewand der Narrheit verschweigt das am Dasein leidende poetische Ich. Wir wollen das beispielhaft erläutern.
Kreisler singt mit Julia "im gemütlichen Zirkel"[4] der Hofgesellschaft ein Duett, das die Gemüter ungewöhnlich stark bewegt. Man wirft Kreisler vor, er errege auf verbotene Weise die Gefühle der Zuhörer. Kreisler antwortet, "indem sein Gesicht in dem mannigfaltigsten Muskelspiel" vibriert, "wie es allemal zu geschehen "[5] pflegt, wenn in seinem Inneren der Humor aufsteigt. Der Humor aber, mit dem Kreisler den Vorwürfen entgegnet,wirkt in der "Satyrmaske"[6] der Sprache, die Kreislers poetisches Ich verschweigt: "Ist es nicht gegen alle Sitte und Kleiderordnung, die Brust mit all der Wehmut, mit all dem Schmerz, mit

---

[1] KM S.344 [2] KM S.408 [3] KM S.352
[4] KM S.414 [5] ebd. [6] KM S.351

all dem Entzücken, das darin verschlossen, anders in die Gesellschaft zu tragen, als dick verhüllt mit dem Fichu vortrefflicher Artigkeit und Konvenienz? .... Spült man noch so viel Tee, noch so viel Zuckerwasser, noch so viel honettes Gespräch, ja noch so viel angenehmes Dudeldumdei hinunter, doch gelingt es diesem, jenem frevelichen Mordbrenner, eine Congrevische Rakete ins Innere zu werfen, und die Flamme leuchtet empor, leuchtet und brennt sogar, welches dem puren Mondschein niemals geschieht! - Ja! gnädigste Prinzessin! - ja, ich! - aller Kapellmeister hienieden unseligster, ich habe schändlich gefrevelt mit dem entsetzlichen Duett, das wie ein höllisches Feuerwerk ... durch die ganze Gesellschaft gefahren ist, und leider merk ich's, fast überall gezündet hat! - Ha! - Feuer - Feuer - Mordio! - es brennt - Spritzenhaus auf - Wasser - Wasser - Hülfe rettet !'"[1]

Und Kreisler rettet die Gesellschaft - eine größere Ironie ist kaum möglich - durch den Vortrag harmlos komischer Duette, und - so heißt es - "schnitt ... dabei auch solche absonderliche Gesichter, die einen Cato zum Lachen gebracht hätten"[2]. Wir zitieren diesen Passus so ausführlich, weil sich an ihm gut zeigen läßt, wie sich in der ironischen Redefigur Kreislers die Bedeutungsebenen überlagern, wie der Unsinn den Sinn verbirgt, wie das gesprochene Wort die Verschlossenheit des poetischen Seins verschweigt. Kreisler spricht von der "Konvenienz" als einem Deckmantel und sagt damit in der Maske des Narren die Wahrheit, die deshalb für die Zuhörer unverbindlich bleibt. Kreisler weiß das und straft die taube Marionettenwelt mit scheinbarer Harmlosigkeit. Sein Monolog löst sich auf in eine groteske Sprachpose, und gerade sie verrät die Verzweiflung Kreislers, die keinem unpoetischen Gegenüber mitgeteilt werden kann. Die Selbstbezeichnung "Mordbrenner" steht in einer doppelten Sinnbeziehung. Einmal deutet sie darauf hin, daß Kreisler im Augenblick der musikalischen Begeisterung die Marionettenwelt verletzend karikieren kann, und zugleich spricht er das Wort gegen sich selbst ironisch aus der Perspektive der "Kunstgliederpuppen", deren Mechanismus für einen kurzen Augenblick aus dem Takt gerät. Der Kapellmeister nimmt diesen Augenblick ironisch zu-

---

[1] KM S.414/5

[2] KM S.415

rück, indem er die Brandstiftung ins vordergründig Reale umdeutet und laut nach Wasser ruft. Die Gesellschaft begreift nicht, daß Kreisler sich ihr durch den ironischen Sprung von einer Bedeutungsebene in die andere entzieht, und ist gern bereit, über den komischen Musiker zu lachen. Kreisler aber sehnt sich nach der Welt, in der das poetische Ich sich aussprechen kann, in der es kein "honettes Gespräch" gibt, das man mit dem Tee zusammen hinunterspült. Er spricht Julia gegenüber von der Verzweiflung, an deren Rand" er sich "bereits befinde,...."[1], Der Narrenmomolog vor der Gesellschaft verschweigt diese Verzweiflung, obwohl er sie zum Gegenstand hat. Das Gesagte steht durch die ironische Redeform zum endlichen und zum poetischen Sein Kreislers in Beziehung.
Was hinter der "Satyrmaske" gesprochen wird, ist zugleich die Wahrheit des poetischen Kreisler . Wie deutlich vernehmbar sie hinter der Maske bleibt, erkennt Kreisler selbst, als er für einen Augenblick die Maske abnimmt und Julia - dem poetischen Gegenüber - seine Verzweiflung anvertraut. Kreisler öffnet sich dem poetischen Du in dem einen Augenblick, in dem er die Masken wechselt: als die ironische Rede mit dem komisch grotesken Vortrag italienischer Arien vertauscht wird.
Die Gesprächssituation, in der Kreisler mit Prinzessin Hedwiga über Wert und Unwert der Künstlerliebe und deren poetischen Ereignisraum, den Traum, verhandelt, hat die gleiche Struktur wie die Narrenszene im fürstlichen Zirkel. Auch Hedwiga gegenüber verschweigt Kreisler den Gegenstand des Gesprächs. Er spricht zu sich selbst, während er sich rhetorisch um das Gehör Hedwigas bemüht. Nachdem die Prinzessin aber kein einziges Wort von den Ausführungen über die Künstlerliebe verstanden hat, erzählt Kreisler ironisch von den Leuten, die sich im Rausch "in die höchsten Lüfte" - eine Parodie auf die Höhen poetischen Seins - erheben[2]. Das Gespräch mit Hedwiga erscheint dem Kapellmeister wie ein Duett, "in dem jede Stimme ihrem eigentümlichen Charakter treu bleiben muß"[3]. Er wünscht nichts, "als der Prinzessin und sich selbst zuhören zu können aus irgendeiner Loge oder einem schicklichen Sperrsitz"[4]. Kreisler selbst empfindet das Gespräch als eine theatralische Fiktion.

---

[1] KM S.415 [2] vgl.KM S.432 [3] KM S.432/3 [4] KM S.433

Der Geheime Rat am Hof des Fürsten Irenäus beklagt sich darüber, daß er von Kreislers Jugend nichts wisse. Dieser aber will seine Vergangenheit und damit sich selbst verschweigen. Als er antwortet, verfällt er "in die verdammte Sorte von Humor", die dem Zuhörer "den Aten versetzt"[1]. Kreisler entzieht sich redend dem neugierigen Frager: "Am Tage Johannis Chrysostomi, das heißt am vierundzwansigsten Januar des Jahres Eintausendsiebenhundert und etzliche dazu, um die Mittagsstunde, wurde einer geboren, der hatte ein Gesicht und Hände und Füße. Der Vater aß eben Erbsensuppe, und goß sich vor Freuden einen ganzen Löffel voll über den Bart, worüber die Wöchnerin, unerachtet sie es nicht gesehen, dermaßen lachte, daß von der Erschütterung dem Lautenisten, der dem Säugling seine neuesten Murki vorspielte, alle Saiten sprangen, und er bei der atlasnen Nachthaube seiner Großmutter schwor, was Musik betreffe, würde der kleine Hans Hase ein elender Stümper bleiben ewiglich und immerdar"[2]. Die Worttiraden, die der Larven-Kreisler inszeniert, um sich der Selbstmitteilung in der Marionettenwelt zu entziehen, verschweigen sein eigentliches Sein. Der Pedanterie der Philister zuliebe erfindet er eine amtlich genaue Geschichte seiner Geburt, deren Präzision aber zerstört wird durch die Anonymität dessen, was Kreisler über sich selbst aussagt. Die ironische Rede ist eine Kaschierung des Schweigens. Eine ähnliche Situation wie die eben zitierte ist aus der Zeit berichtet, in der Kreisler im Kloster lebt.
Der Abt, der ihn zum Eintritt in seinen Orden zu bewegen sucht, ist durch geheime Fäden mit dem Intrigenspiel des fürstlichen Hofes verbunden. Er spielt auf die Liebe Kreislers zu Julia an und versichert ihm:"niemals, niemals kannst du, wirst du des eingebildeten Glücks der irdischen Liebe teilhaftig werden.'"[3]
Kreisler ist von der pathetischen Zudringlichkeit des Geistlichen verletzt und verbirgt seine innere Betroffenheit hinter einer hochironischen Selbstdarstellung, in der er als der vollendet philiströse Freier erscheint: "Bin ich denn nicht ein passabler Mensch, noch in den besten Jahren, von leidlich hübschem Ansehen und sattsam gebildet und artig ? -

---

[1]KM S.371 [2]KM S.370 [3]KM S.542

Kann ich nicht den schönsten schwarzen Frack ausbürsten, ihn anlegen und was die Unterkleider betrifft, ganz Seide keck hintreten, vor jede rotwangichte Professors -, vor jede blau- oder braunäugichte Hofratstochter, und alle Süßigkeit des zierlichsten Amoroso in Gebärde, Antlitz und Ton, ohne weiteres fragen: 'Allerschönste, wollen Sie mir Ihre Hand geben und Ihre ganze werte Person dazu, als Attinenz derselben?'"[1] Die Selbstverspottung entwirft ein Zerrbild, hinter dem der Redende sich selbst und seine poetische Liebe zu Julia, die sich nicht in den Kategorien der Bürgerlichkeit bezeichnen läßt, verschweigt. Wenn Kreisler nun sich dem Abt gegenüber als einen galanten Vertreter der Philisterwelt empfiehlt, entzieht er sich damit jeder aufrichtigen Rechenschaft über seine Person.

"Warum belauscht ihr den harmlosen Kreisler, wenn der Wohllaut der Liebe, der in seiner Brust verschlossen, euch nur mißtönt? - O Julia! - '"[2], fragt Kreisler den Abt, der immer mehr in seine persönlichsten Belange einzudringen versucht. Kreisler stellt diese abwehrende Frage und erinnert sich an Julia, mit der er jenseits der Sprache durch die Musik verbunden ist.

Aber die Erschütterungen, die Kreisler in seinem eigenen Innern erlebt, bewältigt er nicht mehr durch das ironisch verfremdende Sprechen allein. Sein Schweigen oder Verstummen können wir besonders in jenen Situatuionen beobachten, in denen er aufs äußerste betroffen ist.

Als Hedwiga Kreisler auf seine Ähnlichkeit mit dem wahnsinnigen Ettlinger anspricht, steht der Erschrockene"da, tief erschüttert, keines Wortes mächtig."[3] Erst nach "einigen Augenblicken des Schweigens"[4] nimmt die Prinzessin das Gespräch wieder auf. Kreislers Schweigen ist die Reaktion auf das Bewußtwerden seiner heimlichen Angst vor dem Wahnsinn, die sich nicht unmittelbar durch Worte ausdrücken läßt. Schon vor Hedwigas Bekenntnis zerredet er das innere Schweigen, das zwischen ihnen beiden besteht. Er spricht über seine Freunde, darüber, "daß sämtliche Bäume grünes Laub tragen," was er "überhaupt an allen Bäumen, Sträuchern und Gräsern sehr bewundere und verehre,

---

[1] KM S.542 [2] KM S.546 [3] KM S.430 [4] ebd.

und jeden Frühling dem Allmächtigen danke, daß es wieder grün worden, und nicht rot, welches in jeder Landschaft zu tadeln,.. und bei den besten Landschaftsmalern, ... nirgends zu finden.'"[1]
Die Worte, die Kreisler spricht, gehen ins Leere, sie schaffen keinen Boden für ein wirkliches Gespräch mit Hedwiga.
Als er der Prinzessin ins Gesicht sieht, kann er nicht weitersprechen. Im Spiegel - er ist die verdinglichte Fremdheit, die zwischen den Sprechenden besteht - gewahrt Kreisler ein "seltsam verstörtes Antlitz"[2] und verstummt"vor dem Schauer, der sein Inneres "[3] durcheist. Die Kluft, die zwischen den beiden aufgerissen ist, macht jedes weitere Wort unmöglich. Erst nach einiger Zeit unterbricht die Prinzessin "das Schweigen"[4] mit dem Bericht über den wahnsinnigen Maler Ettlinger. Die Erinnerung an seine Gestalt ist es, die das bedrohliche Schweigen ausgelöst hat, noch bevor ein Wort darüber laut geworden ist.

Aber auch glücklichen Erschütterungen begegnet Kreisler schweigend. Als er Rätin Benzon von der beziehungsreichen Szene im fürstlichen Park, von dem beglückenden Erlebnis der singenden Julia berichtet, bricht er seine Rede plötzlich ab: "Kreisler schwieg. Die Benzon horchte auf, gespannt auf das, was nun nachfolgen würde. Da der Kapellmeister sich in stumme Gedanken zu verlieren schien, fragte sie mit kalter Freundlichkeit: 'Sie finden den Gesang meiner Tochter in der Tat angenehm, lieber Johannes?'
Kreisler fuhr heftig auf, das, was er sagen wollte, erstickte aber ein Seufzer aus der tiefsten Brust."[5] Er ist nicht in der Lage, ein fachmännisches Urteil über die Stimme des geliebten Mädchens abzugeben. Kreisler schweigt, da der Gesang Julias für ihn poetische Gültigkeit hat, über die er sich einer Vertreterin der Marionettenwelt gegenüber nicht aussprechen kann. Das Glück, das ihm die Begegnung mit der Geliebten bedeutet, läßt sich durch die Sprache nicht mitteilen, es gehört dem poetischen Ich zu, das sich nur durch das Medium der Töne einem Du offenbart.
Eine analoge Situation bildet das Gespräch zwischen Kreisler und dem Abt, währenddessen sich der Kapellmeister an den

---

[1] KM S.427 [2] KM S.427 [3] ebd.
[4] ebd. [5] KM S.359

Traum erinnert, in dem Julia das Agnus Dei seines Hochamtes singend vollendet hat. Kreisler versinkt in Schweigen, und erst ein "leiser Schlag auf die Schulter"[1] weckt ihn aus der "Ekstase"[2], in die ihn die Erinnerung versetzt hat. Auf die Frage des Abtes, ob er gerade seines Hochamtes gedenke, starrt er ihn "stillschweigend an" und ist "keines Wortes mächtig".[3] Die Begeisterung des poetischen Ich kann sich in der Endlichkeit der Sprache nicht offenbaren.

Das Schweigen poetischer Betroffenheit findet im Roman seine niedere Entsprechung in der Sprachlosigkeit der intriganten Hofgesellschaft. "Die im Komplott sind müssen schweigen"[4], sagt Rätin Benzon zu Julia. Aber dieses Schweigen entspricht der Angst vor der Entlarvung. Als Meister Abraham die Machenschaften des Hofes aufzudecken beginnt, verschlägt es dem Fürsten und Rätin Benzon die Sprache, sie starren "sich sprachlos an."[5] Da, wie wir schon sagten, die Sprache für Kreisler nur im Vorfeld menschlicher Verständigung Gültigkeit hat, ist sie nicht dazu geeignet, die musikalische Begeisterung des poetischen Ich zum Ausdruck zu bringen. Deswegen hat Kreislers Schweigen, sofern es der Wirkung der Stimme Julias gilt, seine innere Notwendigkeit.

Als Julia in der Gesellschaft "mit der Begeisterung, die aus dem im Innersten bewegten Gemüt hervorströmt"[6], singt, wird sie vom Beifall der "Kunstgliederpuppen" überschüttet. Allein Kreisler, der in Wahrheit als einziger den Gesang der Geliebten würdigen kann, enthält sich jeden Urteils. Die innere Betroffenheit läßt ihn verstummen. "Nur Kreisler", so lesen wir, "saß da, stumm und starr, zurückgelehnt in den Sessel: dann stand er leise und langsam auf, ... "[7]. Ein einziges Wort kommt über seine Lippen, "mit zitternder Stimme"[8] nennt er Julia mit Namen. Auf die Frage der Prinzessin, "ob er allein denn keine Zeichen, keine Worte habe, für den Beifall, den Julia errungen,"[9] bekennt er sich zu seiner eigenen Sprachlosigkeit und gibt der Zudringlichen zu verstehen, daß seine Begeisterung sich nicht in Worten mitteilen läßt. Die Begegnung zwischen Kreisler und Julia vollzieht sich jenseits sprachlicher Verständigung, sie gehört der endlichen Welt nicht an, ihre Substanz ist poetischer Natur.

---

[1] KM S.538 [2] ebd. [3] ebd. [4] KM S.573
[5] KM S.520 [6] KM S.410 [7] ebd. [8] KM S.411 [9] ebd.

Die Unmittelbarkeit der durch die Sprache geschaffenen Kommunikation ist für Kreisler nur eine vorletzte Möglichkeit der Existenzmitteilung. Das Medium Sprache reicht nicht aus, um die Unmittelbarkeit des Mitseins auch für das poetische Du begreiflich zu machen. Die Sprache transzendiert sich im Gesang zum Ausdruck poetischer Kommunikation. In der Begegnung mit Julia erfährt Kreisler die Entgrenzung der Sprache in dem Gesang: einmal, "im Moment der höchsten musikalischen Begeisterung", nennt er Julia " D u "[1]. Die Beziehung zum poetischen Du ist nur möglich über das gemeinsame musikalische Erlebnis, nicht aber die Sprache. In der musikalischen Begeisterung aktualisiert sich die zwischenmenschliche Begegnung innerhalb der poetischen Wirklichkeit. Das poetische Ich Kreislers tritt mit dem poetischen Du Julias in Beziehung.

Julia träumt einmal, daß sie"selbst der Gesang sei "[2]. Die Traumerfahrung entspricht der doppelten Seinsordnung, in der Julia und Kreisler leben. Der Gesang ist die Sprache der poetischen Unendlichkeit, er ist die poetische Transzendenz des Sprechens.

Julia flüchtet sich,als sie von Prinz Hektor, dem Repräsentanten der Marionettenwelt, verfolgt wird, zu Kreislers Kompositionen. "Kannst du nicht selbst zu mir tröstend reden mit den Himmelstönen,die recht widerhallen in meiner Brust?'"[3]. Julia sucht in Gedanken bei Kreisler Zuflucht und glaubt, seine Nähe im musikalischen Erlebnis zu finden. "In der Tat ", berichtet der Erzähler, "fühlt sie sich bald getröstet, erheitert, der Gesang trug sie fort, in eine andere Welt, es gab keinen Prinzen, ja keine Hedwiga mehr, deren krankhafte Phantome sie verstören durften!"[4] Der Gesang öffnet für Julia das Tor in die poetische Welt. Er ist die Kraft, der die Begeisterung der poetischen Wirklichkeit beschwört. Auch Kreisler erfährt die "Stimmen"[5] der Akkorde als die poetische Transzendenz der Sprache: "mit euch will ich ziehen ihr Akkorde! Von euch getragen soll sich aller trostlose Schmerz emporrichten zu mir und

---

[1] KM S.479 [2] KM S.463 [3] KM S572
[4] KM S.572 [5] KM S.546

sich selbst vernichten in meiner eigenen Brust...."[1], bekennt er am Ende des Gespräches mit dem Abt, nachdem er sich wehmütig an Julia, an die Repräsentantin des poetischen Seins, erinnert hat.
An anderer Stelle sagt der Kapellmeister von seinem Gesang: "der ist aber ewig wie die Sehnsucht!'"[2] Diese Worte spricht Kreisler in einem Traum Julias, und deshalb haben sie poetische Gültigkeit.
Kreisler versucht Julia vor der Bedrohlichkeit des endlichen Daseins zu schützen, er verschweigt ihr die Gefahren, die ihr am fürstlichen Hof nicht erspart bleiben. "In gleißnerischer Verkappung gehen die Geister der Hölle durch die Welt, aber sie haben keine Macht über dich, und du darfst sie nicht erkennen in ihrem schwarzen Tun und Treiben!- Sei'n Sie ruhig, Julia!- lassen Sie mich schweigen, es ist nun alles vorüber!'"[3] Mit diesem Bekenntnis verrät Kreisler, daß Julia für ihn allein der poetischen Wirklichkeit angehört, und deshalb bemüht ersich, das Mädchen vor der Berührung mit den Konflikten der endlichen Welt zu bewahren. Er schweigt in Gegenwart der Geliebten über die Intrigen der Hofwelt und tröstet Julia mit den Worten: "'kein feindlicher Mißton soll den Wohllaut des Himmels verstören, der in deinem Gemüt wohnt, du frommes Kind! -"[4] Der "Wohllaut des Himmels" ist identisch mit Julias Gesang, in dem die poetische Wirklichkeit zu reiner Gegenwart sich verdichtet. Julia lebt in dieser reinen Gegenwart, in der die Erkenntnis der "Geister der Hölle" fehlt; sie sagt es selbst: "'o, es ist doch schön auf der Erde, beut uns die Natur nicht ihre herrlichsten Wunder dar, wie eine gute Mutter ihren lieben Kindern?'"[5] Die Unbefangenheit des Mädchens spiegelt die Verwurzelung seines Daseins in der poetischen Wirklichkeit.
Da Kreisler sich mit Julia nur innerhalb gemeinsamer musikalischer Begeisterung verständigen kann, wird noch einmal deutlich, daß die Sprache nicht genügend Kraft hat, die poetische Verbundenheit zweier Menschen zum Ausdruck zu bringen. Nur auf einer vorletzten Ebene ist für Kreisler

---

[1] KM S.546 [2] KM S.463 [3] KM S.480
[4] ebd. [5] KM S.467

deshalb das gesprochene Wort ein Medium verbindlicher Existenzmitteilung.
Wir wollen zuletzt noch einen Blick auf Kater Murrs Verhältnis zur Sprache werfen. Er kennt die Schwierigkeiten der existentiellen Mitteilung durch die Worte nicht. Der Mut zu einer selbstgefälligen Darstellung einer lückenlosen Biographie beleuchtet die bedenkenlose Ignoranz des Katers gegenüber der Dissonanz zwischen endlicher und poetischer Wirklichkeit. In Murrs Selbstdarstellung wird die Sprachproblematik des Kreislerromans parodistisch kommentiert. Murr bemüht sich, die Sprache der Pudel zu lernen, und kommt zu dem befriedigenden Ergebnis, daß "mithin es nur e i n e Sprache geben könne,.."[1]. Allerdings, so meint Murr, bedürfe es der Inspiration eines höheren Geistes, damit Kater und Pudel sich verstehen können. Da der Kater aber in der sprachlichen Selbstmitteilung in Wahrheit kein echtes Problem sieht, kann er das "Sublime der Konversation"[2] folgendermaßen definieren: "alle sprechen, alle lachen und finden alles auf Ehre göttlich und keiner weiß, was er spricht und worüber er lacht und was als auf Ehre göttlich gerühmt werden darf."[3] Das Gespräch ist für den gelehrigen Kater Gesellschaftskunst. Er berichtet selbst: "Ein natürlicher Instinkt lehrte mich antworten wie ich gefragt wurde, nämlich ohne Rücksicht auf diese Frage überall kurz absprechen in solch allgemeinen Ausdrücken, daß sie auf alles nur Mögliche bezogen werden konnten, durchaus keiner Meinung sein und nie das Gespräch von der glatten Oberfläche hinunterziehen wollen in die Tiefe. -"[4] Bezeichnend ist, wie Murr das Wohlbehagen einer solchen Konversation beschreibt: das Gespräch der Gesellschaft in der "Versammlung von Pudeln, Spitzen, Möpsen, Bolognesern" und "Windspielen"[5] kommt ihm vor"wie das eintönige Geklapper einer Mühle, bei dem man sehr leicht in ein ganz angenehmes gedankenloses Hinbrüten gerät, dem dann der wirkliche Schlaf bald folgt.-"[6] Das leere Geschwätz der Philisterwelt macht den Kater nicht - wie Kreisler - unglücklich, sondern schläfert ihn ein.

---

[1] KM S.348 [2] KM S.617 [3] ebd.
[4] KM S.643 [5] KM S.642 [6] KM S.643

b. Das Lachen als Erfahrung des unendlichen Kontrastes

Das Motiv des Lachens gehört im Kreislerroman sehr eng zu dem Problemkreis von Ironie und Humor. Wie diese hat es die Funktion , das Distanzverhältnis zwischen endlichem und poetischem Sein zu erhellen und atmosphärisch zu verdichten. Das Lachen erscheint als eine Ausdrucksform, die auf grund ihrer inneren Zuordnung zu den Bereichen von Ironie und Humor nur im Zusammenhang mit diesem selbst behandelt werden kann. Wie schon in Kreislers Umgang mit den Möglichkeiten ironischen Sprechens die Gegenläufigkeit von endlicher und poetischer Welt durchsichtig wurde, so klärt eine beispielhafte Auswahl von Situationen, in denen im Kreislerroman gelacht wird, noch einmal Kreislers Doppelbeziehung zur endlichen und poetischen Welt. Das Lachen erfüllt im Roman keine ausgesprochen leitmotivische Funktion. Trotzdem zeigt eine nähere Beobachtung, daß dieses Motiv das Spannungsverhältnis zwischen der tatsächlichen Wirklichkeit und der poetischen Welt sehr deutlich beleuchtet.

Dieses Spannungsverhältnis kann im Kreislerroman durch die Reformen Kreislers nicht ganz wiedergegeben werden. Das Lachen aber vermittelt das Bewußtsein der Spannung zwischen den beiden Welten, da es nämlich nichts Konkretes aussagt. Im Lachen Kreislers werden die endliche und die unendliche Welt zueinander ins Verhältnis gesetzt. Wir wollen das an einigen Beispielen erläutern.

Meister Abraham, dessen Leben aufs engste mit der poetischen Welt verbunden ist - es sei nur an seine Ehe mit dem magischen Medium Chiara und an seine Experimente mit der "natürlichen Magie"[1] erinnert - hinterläßt bei seiner ersten Begegnung mit Kreisler einen äußerst merkwürdigen Eindruck. "Dem kleinen Johannes", so lesen wir, "bebte es eiskalt durch alle Glieder, und zugleich war es ihm zumute, als müsse er über den Mann entsetzlich lachen, und könne nur nicht dazu kommen, weil ihm die Brust so beengt"[2], Das Gefühl, das Kreisler beim Anblick des seltsam gekleideten, in befremdenden Gebärden sich bewegenden

---

[1] KM S.395 [2] KM S.392

Orgelbauers Liscov überkommt, ist dem "eines jähen Schrecks zu vergleichen"[1], der aus der Berührung mit der noch fremden Welt des Magiers herrührt. Kreisler spürt, daß ihn diese Welt angeht, aber er spürt es nur in der seltsam zwiespältigen Lust zu lachen. Meister Abraham gehört für ihn von Anfang an in die Welt des Phantastischen. Er kennt die Erzählungen von Liscovs "fantastischen Streichen"[2], und er hat sich in der Phantasie "ein ganz bestimmtes Bild"[3] von ihm entworfen, mit dem die reale Erscheinung - "wunderbar genug"[4] - völlig übereinstimmt.

Darum ist der Schrecken - er ist Freude und Entsetzen zugleich - über die real sichtbare Verwirklichung des Phantasiegebildes ein Vorbote für das, was Kreisler innerhalb des poetischen Seins erwartet. Abraham erschließt ihm "eine ganze neue bunte Welt ..., in der sich ein reger Geist mutiger und freier bewegen"[5] kann. Der Orgelbauer befreit ihn aus den engen Fesseln der philiströsen Erziehung des Oheims. Meister Abraham verspottet jenen häufig durch bizarres Benehmen und rennt dann fort "unter lautem Gelächter"[6]. Bezeichnend ist folgende Bemerkung des Verspotteten über den Lachenden: "Sollte man nicht vermeinen, er habe schon am lieben frühen Morgen zu tief ins Glas gekuckt, oder sei dem Tollhaus entsprungen?"[7] In der Begenung des Oheims mit Meister Abraham berühren sich fremde Welten. Der Philister vermutet in Liscov einen Wahnsinnigen und stößt ihn damit aus der bürgerlich geordneten Welt aus. Abraham aber kommentiert die Bürgerlichkeit des nur scheinbar Überlegenen mit lautem Lachen. Auch Kreisler möchte gern lachen, weil er die innere Verwandtschaft zwischen sich selbst und der magischen Welt Meister Abrahams spürt. Der unterdrückte Lachreiz schlägt insgeheim die Brücke zur poetischen Welt. Meister Abrahams Gelächter kommt bereits aus dem poetischen Innenraum. In der Lachlust beider verknüpfen sich für einen Augenblick verwandte Welten. Die tatsächliche Wirklichkeit entgrenzt sich für Kreisler in eine noch neue Welt. Nipperdey schreibt über das Lachen,

---

[1] KM S.392 [2] KM S.391 [3] ebd. [4] KM S.392
[5] KM S.393/4 [6] KM S.392 [7] KM S.393

daß in ihm "das Gefühl einer geheimnisvollen Diskrepanz .... in der Realität aufbricht."[1]
Auch das Lächeln Kreislers gewinnt die Funktion, die 'Diskrepanz' zwischen verschiedenen Welten auszudrücken. Er öffnet Julia bei der Begegnung im Park sein Innerstes durch einen Blick. Die beiden treffen sich in der Sphäre poetischen Seins. Hedwiga zerstört durch ihre schneidenden Bemerkungen die poetische Situation. Kreisler wird in den Konflikt mit der endlichen Welt zurückgeholt . "Vertilgt war der Ausdruck schwermütiger Sehnsucht, vertilgt jede Spur des tief im Innersten aufgeregten Gemüts, ein toll verzerrtes Lächeln steigert den Ausdruck bitterer Ironie bis zum Possierlichen, bis zum Skurrilen. - "[2] Dieses Lächeln wird zum Ausdruck eines ironisch gestimmten Bewußtseins, in dem die poetische Wirklichkeit der Begegnung zwischen Julia und Kreisler gegen die widerständige Konfliktwelt der Marionetten steht.
Im Roman selbst steht ein Kommentar des Erzählers, der dieses Gegeneinander zweier Welten zur Sprache bringt. Dort ist von Meister Abrahams außergewöhnlicher "Erregbarkeit des Geistes"[3] die Rede. Es folgt eine Charakteristik seines Humors: "Was man aber Humor zu nennen beliebte, war ...nur das entschiedene Gefühl des Ungehörigen, gepaart mit dem Talent es ins Leben zu schaffen, und der Notwendigkeit der eignen bizarren Erscheinung. Dies war die Grundlage des verhöhnenden Spottes, den Liscov überall ausströmen ließ,...." [4] Die Sensibilität, die die Dissonanzen in der Welt wahrnimmt, ist aber im Kreislerroman immer ein Vermögen des poetischen Ich. Das Lachen wird zum Organ dieser Sensibilität.
Verborgen hinter der "Satyrmaske"[5] gibt der lachende Kreisler dem Leser einen Einblick in die zwiespältige Bedeutung dieses Lachens. Die Dissonanzen, die er in der endlichen Welt anschlägt, werden nur möglich durch die heimliche Beziehung des ironischen Ich zur poetischen Welt. Der Kontrast zwischen ihr und der Marionettenwelt wird im Lachen laut."- 'Und immer werden Sie'", bemerkt Rätin Benzon gegen Kreisler gewandt, "'mit dieser fantastischen Überspanntheit, mit dieser herzzerschneidenden Ironie, nichts anstiften als Unruhe - Verwir-

---

[1] Nipperdey a.a.O.S.219 [2] KM S.342 [3] KM S.394
[4] ebd. [5] KM S.351

rung - völlige Dissonanz aller konventionellen Verhältnisse wie sie nun einmal bestehen'".[1]
"' O wundervoller Kapellmeister'", entgegnet Kreisler"lachend, 'der solcher Dissonanzen mächtig!'"[2] Kreisler setzt durch die ironische"Verwirrung" der "konventionellen Verhältnisse" in seinem Inneren das endliche Sein in Beziehung zum poetischen. Im Augenblick des Lachens bekennt sich das poetische Ich zu diesem Akt ironischer Kontrastierung.
Hat das poetische Ich aber das Medium, durch das es sich entfalten kann - das musikalische Erlebnis und die Liebe zu einem poetischen Du - , gefunden, so erzeugt es den Humor als "jene seltne wunderbare Stimmung des Gemüts, die aus der tieferen Anschauung des Lebens in all seinen Bedingnissen, aus dem Kampf der feindlichsten Prinzipe"[3] herrührt. Der Humor wurzelt gerade im Bewußtsein der unaufhebbaren Dissonanz, die sich in allem Seienden zeigt. Er ist die Perspektive der poetischen Distanz. Der Keim "des tiefern Humors"[4], der in Kreisler angelegt ist, entfaltet sich durch Meister Abrahams unerbittliche Demonstration der Dissonanzen in einer dualistisch verstandenen Welt, die er durch sein eigense Dasein "ins Leben zu schaffen"[5] versteht. Darum bedeutet Meister Abrahams Gelächter in Szene gesetzte Dissonanz. Aus dem gleichen Impuls wird auch das Lachen und Lächeln Kreislers gespeist. Er ist in der Erkenntnis der dissonanten Wirklichkeit schon auf dem Wege zu der versöhnlichen Haltung des Humors, der die Dissonanzen nicht aufhebt, sondern sie gerade stehen läßt als Notwendigkeiten des Lebens. Der Humor macht den Dualimus der Welten unendlich, eben weil er ihn nicht aufheben will. Ist aber dieser Dualismus zwischen endlichem und poetischem Sein durch die Kraft des Humors ins Bleibende Erhoben, so gerät er damit in eine Verknüpfung mit der Welt des Unendlichen selbst. In dieser Verknüpfung gründet die paradoxe Versöhnlichkeit des Humors.
Kreisler ist immer unterwegs zu diesem Humor, dessen vorletzte Form jedoch die Ironie als das Bewußtsein der zu erleidenden Dissonanzen ist. Die Ironie ist die Vorbedingung für die Frei-

---

[1] KM S.351 [2] ebd. [3] KM S.394
[4] ebd. [5] ebd.

heit des Humors, da ihr Wesen die Aktivierung der im Humor verunendlichten Dissonanz ist. Die Ironie ist auch aus Kreislers Perspektive ihrem Wesen nach "Unruhe". Unter dieser Bestimmung wird sie an anderer Stelle im Roman noch einmal aufgenommen.

Kreisler bleibt während seines Klosteraufenthaltes auf sein musikalisches Werk konzentriert. Er ist "recht in seinem Elemente"[1], will sagen, im poetischen Sein. Der Zwiespalt zwischen diesem und der endlichen Welt wird nicht mehr so deutlich empfunden, und "so konnt es nicht fehlen, daß "Kreislers" bewegtes Gemüt ruhig wurde,.... Selbst der Zorn seines Humors dämpfte sich,.... verschwunden war jener gespenstische Doppelgänger, der emporkeimt aus den Blutstropfen der zerrissenen Brust".[2] Unruhe, Zerrissenheit und Protest in der Form des Zornes bilden die seelische Voraussetzung zu jener Ironie, die das Lachen bewirkt.

Ironie und Lachen gehören für Kreisler zusammen als die wesentlichsten Elemente, die die Gestimmtheit einer ins Unheimliche gesteigerten Unbehaustheit beschwören.

Hoffmann verdichtet sie nicht allein in dem zwiespältigen Lachen seines Kapellmeisters. Die Dissonanz zwischen Philisterhaftem und Poetischem kann auch in schrillen Tönen anklingen, sobald der Larven-Kreisler die Marionettenwelt zum Lachen bringt. In diesem Gelächter schwingt atmosphärisch jener Dualismus, der nur Kreisler ganz bewußt ist, mit. Besonders deutlich wird das in jener Hofgesellschaft, in der Kreisler, nachdem er "extravagante"[3] musikalische Eindrücke vermittelt hat, seine Zuhörer in einen abgründigen Lachrausch versetzt. Der Kapellmeister trägt zusammen mit Julia einige Stücke der italienischen Komischen Oper vor und schneidet "dabei auch solche absonderliche Gesichter, die einen Cato zum Lachen gebracht hätten"[4]. Die Gesellschaft bricht aus "in schallendem Gelächter"[5]. In der "dröhnenden Lache"[6] Hedwigas verrät sich die Unheimlichkeit der Situation. Die groteske Exaltation der Prinzessin reißt den dämonischen Hintergrund auf, auf dem sich die gegenstandslose Heiterkeit abspielt. Kreisler ist verzwei-

---

[1] KM S.536 [2] ebd. [3] KM S.414
[4] KM S.415 [5] KM S.415 [6] KM S.416

felt, Julia leidet an seinen Todessprüngen[1] aus musikalischer Begeisterung in groteske Lustigkeit, die die Kaschierung der Verzweiflung ist. Aber die Prinzessin, "ausgelassener lachend, als es irgendeine Oberhofmeisterin für schicklich halten, oder verantworten kann"[2], schließt Julia in die Arme. Die groteske Gebärde freundschaftlicher Nähe steigert den Eindruck einer ins Unheimliche entgrenzten Situation. Aufschlußreich ist eine Bemerkung der Prinzessin über den Humor, der der in Lachrausch verfallenen Gesellschaft vollkommen fremd ist. Was Hedwiga sagt, hat allein für Kreisler Gültigkeit: "Nur in dem Zwiespalt der verschiedensten Empfindungen, der feindlichsten Gefühle, geht das höheré Leben auf!"[3] Diese Bemerkung trifft - käme sie nicht aus Hedwigas Mund, in dem sie vordergründig den Gegensatz zwischen "krampfhafter Lustigkeit"[4] und sentimentaler Betroffenheit berührt - genau die Bestimmung des Humors, zu dem Kreisler in der unheimlichen Situation des Hoffestes unterwegs ist. In der grotesken lachlustigen Gesellschaft der "Kunstgliederpuppen" geht ihm aber das "höhere Leben" nicht auf. Das "Brillantfeuer des Humors"[5] verlischt in Kreislers Innerem. Damit ist indirekt gesagt, daß sein Verhalten während des Hoffestes nicht der Ausdruck echten Humors ist, sondern Ironie, die ein Erleiden, ein Entbehren der Versöhnung zwischen endlicher und poetischer Welt ist. Das Gelächter des Kapellmeisters ist daher in Wahrheit die Stimme der Verzweiflung. "Jedem Gespräch ausweichend", so lesen wir über den Ausgang des Festes,"tappte er mit leisen Schritten nach der Türe."[6] Das Gefühl der inneren Leere spiegelt sich in Kreislers Verhalten. Auch Julias"Unmut" hat sich "bis zum physischen Weh"[7] gesteigert. Der Ausgang des lachlustigen Festes schlüsselt die Bedeutung des Lachens sehr deutlich auf: wir können Kreislers "springenden Humor"[8] nur als den Ausdruck für das Bewußtsein der Kluft zwischen poetischer Wirklichkeit und bürgerlicher Welt begreifen. Beim Zusammenstoß

---

[1] vgl.KM S.415 [2] KM S.416 [3] ebd. [4] KM S.417
[5] KM S.417 [6] ebd. [7] ebd. [8] KM S.416

der verschiedenen Welten rettet sich Kreisler in die ironische Distanz des komischen Narren. Das Gelächter reißt den Abgrund auf, der zwischen den feindlichen Sphären liegt. Sowohl auf der Seite der Philisterwelt als auch bei Kreisler verrät das Lachen die Unfreiheit gegen das Fremde. Die Repräsentanten beider Welten ziehen sich nach dem dämonischen Lachrausch in die vertraute Welt zurück. Unvermittelt gibt Prinzessin Hedwiga bekannt: "'ich dächte, liebe Benzon, wir ließen heute das Hofmeistern und gingen alle zu Bette! - Ja! - zu Bette - zu Bette!'"[1] Nach diesem Ausruf zieht sie sich zurück. Auch Julia ist "still und trübe geworden"[2]. Das Gefühl der Fremdheit ist allseitig, die Berührung der feindlichen Sphären wird in Erinnerung an das Lachen als unheimlich empfunden. Nicht von ungefähr bricht an dieser Stelle die Kreisler-Biographie ab, und Murr setzt ein: "alles so bekannt, so heimisch vor, ein süßes Aroma, selbst wußt ich nicht, von welchen vortrefflichen Braten, wallte in bläulichen Wolken über die Dächer daher, und wie aus weiter - weiter Ferne, im Säuseln des Abendwindes, lispelten holde Stimmen: 'Murr mein Geliebter! wo weiltest du so lange.'"[3]

Der Übergang ist eine romanimmanente Interpretation der unmittelbar vorausgehenden Beschreibung des Hoffestes. Die Nahtstelle im Text assoziiert im Leser den Kontrast zwischen Kreislers und Murrs Lebensgefühl. Dem Kapellmeister ist die endliche Welt nicht"heimisch", sie ist ihm nicht "bekannt", sondern fremd und mißverständlich.

Die "schreckhaften Erscheinungen des grotesken Weltlebens", in das Murr "hineingesprungen"[4], erschöpft sich in dem plötzlichen Auftauchen eines Schornsteinfegers. Der "Todessprung"[5] Kreislers aus musikalischer Begeisterung in unheimliches Gelächter wird in Murrs Papieren parodistisch verballhornt.

"Umwandelt ist in Lust und Scherz,
Der trostlos bittre Todesschmerz,
Die Hoffnung lebt - ich rieche Braten!'"[6]

Murr hat, obwohl er sich - im Gegensatz zu Kreisler - in

---

[1] KM S.417 [2] ebd. [3] ebd.
[4] ebd. [5] KM S.415 [6] KM S.417

pathetischen Versen ausspricht, keinen Anteil am poetischen Sein, er mißbraucht nur dessen Bilder.
E.T.A.Hoffmann verwendet das Motiv des Lachens auch zur Darstellung Wahnsinniger. Für sie ist die Brücke zwischen Ich und Welt ganz zerbrochen. Sie leben weder in der poetischen Welt noch in der tatsächlichen Wirklichkeit.[1]
In Hedwigas Erzählung erscheint der wahnsinnige Maler Leonhard Ettlinger:"Totenbleich, ...war sein Antlitz.'Ach, Herr Loenhard', rief ich, 'wie siehst du aus,.... Ich fürchte mich vor dir! - O sei doch gut wie sonst - male mir wieder hübsche bunte Bilder! ' - da sprang Leonhard mit einem wilden wiehernden Gelächter auf mich los - .... kauerte nieder auf den Boden, sprach mit heiserer Stimme:.... ich will nicht der elende Mensch Leonhard Ettlinger sein - der ist längst gestorben. Ich bin der rote Geier und kann malen, wenn ich Farbenstrahlen gespeist!..."[2]. Ettlinger hat die Orientierung sowohl in der tatsächlichen als auch in der poetischen Welt verloren, in seinem verstörten Gehirn verwischen sich die Konturen der Wirklichkeit und fließen ineinander. Das Lachen wird zum Ausdruck des absoluten Wirklichkeitsverlustes.
Wir ziehen einige Stellen aus der Selbstdarstellung Murrs heran, in denen vom Lachen die Rede ist, um das ironische und humorvolle Lachen, das in der Kreisler-Biographie erscheint, noch einmal kontrastierend zu beleuchten. Im Murr-Teil des Romans ertönt das Gelächter lediglich als der spontane Ausdruck der Belustigung. Ponto, so heißt es, "lachte laut auf"[3] bei Murrs Erzählung über den Zusammenstoß mit der Wurstverkäuferin. Dieses Lachen gilt der Weltfremdheit des Katers, der hinter seinem scheinpoetischen Gebaren versteckt bleibt. Der Kater Muzius lacht"hämisch"[4] über Murrs Weltangst, die sich als poetische Wehmut tarnt. Muzius schlägt "eine unmäßige Lache"[5] an, als er entdeckt, daß Murr einen alkoholbedingten'Kater' mit schwermütig-poetischer Melancholie verwechselt. Diese wenigen Beispiele mögen genügen, um zu verdeutlichen, daß das Lachen im Murr-Teil des Romans nicht wie in der Kreisler-Biographie das Spannungsverhältnis zwischen endlichem und wahrhaft poetischem Dasein anzeigt.

---

[1] vgl.Nipperdey a.a.O.bes.S.206 [2] KM S.429 [3] KM S.398
[4] KM S.487 [5] KM S.526

c. Der Blick als Tor zum poetischen Sein

Wir haben gesehen, daß Kreisler die Möglichkeiten der sprachlichen Mitteilung sehr begrenzt erscheinen, sobald das poetische Ich mit einem poetischen Du in Kommunikation treten will. Auf diesem Hintergrund müssen wir das Augenmotiv im Kreislerroman betrachten. Der Blick gilt als eine Ausdrucksform, die vornehmlich den Bedingungen poetischer Kommunikation angemessen ist. Der Blick stiftet eine menschliche Begegnung, die der des gemeinsamen musikalischen Erlebens sehr verwandt ist.

In der Begegnung der Augen entscheidet sich nicht zuletzt die Wertigkeit der Beziehungen zwischen den Romangestalten. Die Epitheta, die dem Blick der einzelnen Figuren beigegeben sind, dienen als Schlüssel zu ihrem Sein. Im Spiel der Augen offenbart sich die Verschlossenheit Kreislers ebenso wie das intrigante Maskenspiel der höfischen Gesellschaft. Der Blick wird zum Spiegel der Seele und der Seelenlosigkeit.
Die Attribute, die den Blick kennzeichnen sollen, entstammen fast alle aus den Wortfeldern von Licht und Feuer. Sie stehen in metaphorischem Verweisungszusammenhang mit der Idee Seele, die gleichbedeutend ist mit der poetischen Innerlichkeit.
Meister Abraham berichtet Kreisler von dem grotesken Hofest in Sieghartsweiler, das er arrangiert hatte, um dem Kapellmeister die offene Werbung um Julia nahezulegen. "Erfahre es jetzt Johannes," bekennt Meister Abraham, "ich habe tief in dein Inneres geschaut und das gefährliche - bedrohliche Geheimnis erkannt, das darin ruht, ein gärender Vulkan, in jedem Augenblick vermögend loszubrechen in verderblichen Flammen, rücksichtslos alles um sich her verzehrend!- "[1] Kreisler wehrt sich gegen die vermeintliche Zudringlichkeit des Meisters, "zehrendes Feuer im Blick,..."[2]. Das Bild der Flammen, mit dem Abraham den inneren Zustand Kreislers umschreibt, wiederholt sich in dem des Feuers, das Kreislers Blick zum Spiegel des Inneren macht.
Als der Kapellmeister im Park des Fürsten mit Julia zusammen-

---

[1] KM S.309 [2] KM S.310

trifft, begegnen sich ihre Blicke, und sie erkennen einander in diesem Augenblick als die, die in der poetischen Wirklichkeit zusammengehören. Hedwigas Augen hingegen können Kreisler nicht faszinieren. "Flüchtig", so heißt es, "schaute er die Prinzessin an und ließ dann den seelenvollen leuchtenden Blick seiner großen dunklen Augen auf Julia ruhen, deren Verlegenheit noch dadurch erhöht wurde, so daß ihr, wie es in dergleichen Fällen ihr zu geschehen pflegte, die Tränen in die Augen traten."[1] Der Blick stiftet die poetische Kommunikation zwischen Kreisler und Julia. Darum treffen sich die Augen des Kapellmeisters und der Prinzessin nur in uneigentlichem Sinne. Der Gesichtsausdruck Kreislers wandelt sich, als er Hedwiga ansieht: "Vertilgt" ist "der Ausdruck schwermütiger Sehnsucht, vertilgt jede Spur des tief im Innersten aufgeregten Gemüts, ein toll verzerrtes Lächeln" steigert "den Ausdruck bitterer Ironie bis zum Possierlichen, bis zum Skurrilen."[2] Die Prinzessin unterbricht vor Erregung ihren eben angefangenen Satz und schlägt "die Augen nieder"[3]. Aber auch Kreisler empfindet die bedrohliche Fremdheit Hedwigas gerade in ihrem Blick. Ihre Gereiztheit ergreift ihn wie "Gespensterfurcht"[4], während sie ihn, wie es an späterer Stelle im Roman heißt, anstarrt" mit jenem seltsamen Blick der ihr eigen,....."[5].

Ähnlich wie der Prinzessin ergeht es beim Anblick des Kapellmeisters dem Fürsten Irenäus, der die fremde Macht in Kreislers Augen deutlich spürt. Er beklagt sich bei Meister Abraham über ihn mit folgenden Worten: "Fürs erste starrt er mir, wenn ich mit ihm spreche, geradezu ins Antlitz. Ich habe doch konsiderable Augen, kann fürchterlich daraus blitzen, wie weiland Friedrich der Große, kein Kammerjunker, kein Page wagt es aufzuschauen, wenn ich den entsetzlichen Blick auf ihn schießend frage, ob mauvais sujet schon wieder Schulden gemacht, ... aber der Herr von Kreisler, den mag ich anblitzen, wie ich will, er macht sich gar nichts daraus, sondern lächelt mich auf eine Weise an, daß - ich selbst die Augen niederschlagen muß."[6] Diese Situation ist der im fürstlichen Park sehr

---

[1] KM S.341 [2] KM S.342 [3] KM S.342
[4] KM S.545 [5] ebd. [6] KM S.408

ähnlich. Hedwiga und Fürst Irenäus müssen dem Blick Kreislers ausweichen, sie schlagen die Augen nieder. Beide sind von dem Lächeln, das Kreislers abweisend ironischen Blick begleitet, in gleicher Weise getroffen. Während der Fürst durch seinen Blick seine endliche Macht beweisen will, zeigt sich Kreisler durch den seinen als der in tieferem Sinne Überlegene. Julia aber hält seinem Blick stand, die inneren Welten der beiden berühren sich in diesem Blick.
Kreisler und Julia verständigen sich durch den Blick auf eine spontanere Weise als durch das Wort. Kreisler beruft sich auf die Schriftsteller, nach denen "die Seligen statt des Worts nur Gedanken und Blick"[1] haben.
Der Blick ist - wie der Gesang - die Sprache der Unendlichkeit und gewinnt die Bedeutung einer poetischen Transzendenz der Sprache. Diese ist an Raum und Zeit gebunden, und die durch das Wort geschaffene Kommunikation ist an die Bedingungen der Endlichkeit gekettet.
Der Blick aber ist die Spontaneität des Sichbegegnens selbst: sie vollzieht sich im Spiegel der Augen jeden Augenblick neu und ist doch nicht an die Fesseln der Zeit gebunden. Der Blick ist das Fenster, durch das Kreislers poetisches Ich in die Unendlichkeit ausfliegt.
Wie eng die poetische Begegnung zwischen Ich und Du, wie sie im musikalischen Erlebnis geschieht, mit der Kommunikation der Augen verwandt ist, wird deutlich in Kreislers Gespräch mit Meister Abraham über "jene Liebe, die nicht in Raum und Zeit bedingt, die ewig ist wie der Weltgeist, ..."[2] Kreisler spricht davon, daß sie ihm aufgegangen sei in den "ahnungsvollen Himmelstönen"[3] von Julias Gesang, und fährt dann fort: "Ich führe den bündigsten Beweis, daß der Ton eigentlich auch ein Blick sei, der aus einer Lichtwelt durch zerrissene Wolkenschleier hinabstrahle; ...."[4] Die Vertauschbarkeit und Identität von Ton und Blick als den Medien der Verunendlichung des Daseins ist nur gültig innerhalb der Sphäre poetischen Seins. Der Ton des Gesanges und der Blick sind vertauschbare Kräfte des poetischen Ich, durch die es sich selbst im Gegen-

---

[1] KM S.411 [2] KM S.513 [3] ebd. [4] ebd,

über als in einem Spiegel der "ewigen Sehnsucht, die nichts will als sich selbst"[1], begreift. Die Losgelöstheit des Blikkes von aller Stofflichkeit - ist doch das Auge nur das Effizienz des Blickes - gleicht der gegenstandslosen Sehnsucht, die in sich selbst Genüge hat als eine rein poetisch imaginierte Substantialität. In der Begegnung der Augen erfahren Kreisler und Julia die Entgrenzung der endlichen Welt in poetische Realität. Der Blick wird zum Tor, das aus der Endlichkeit der Welt hinausführt.

Kreisler hat als Kind schon ähnliches erfahren. In schwermütiger Sehnsucht erinnert er sich an seine Tante Sophie, "deren mildblickende Augen" ihm "recht in die Seele leuchteten,...."[2]. Wie Julia hat sie ihm vorgesungen. Wieder verschmelzen in der Erinnerung Gesang und Blick zu einer Erlebniseinheit. Bezeichnenderweise bemerkt Kreisler, daß er damals noch ein Kind war, "noch ohne Wort und Rede aufgekeimtes Bewußtsein,....."[3].

Auch Meister Abraham übt durch seinen Blick auf das Kind Kreisler einen ungeheuer starken Eindruck aus. Sein Blick ist gewissermaßen die magische Besitznahme von Kreisler. Meister Abraham "sah den Kleinen starr ins Antlitz, welches ihn dermaßen außer Fassung brachte, daß die Menuetts, die Arien, die er aus dem alten Notenbuche abspielte, holpricht genug gingen."[4] Von diesem Augenblick an ist Kreisler für immer mit Meister Abraham verbunden.

Die innere Verwandtschaft zwischen höchster Sensibilität und Wahnsinn hat Hoffmann gesehen.[5] Kreisler hat von "jeher .... die fixe Idee, daß der Wahnsinn auf ihn lauere, ..."[6]. Hedwiga aber vergleicht ihn dem wahnsinnigen Maler Ettlinger : "Jenem Unglücklichen sehen sie ähnlich, Kreisler, als wären Sie sein Bruder. - Vorzüglich erinnert mich Ihr Blick, den ich oft seltsam nennen möchte, nur zu lebhaft an Leonhard, und dies ist es, was mich, als ich Sie zum erstenmal erblickte, außer Fassung brachte, was mich noch jetzt in Ihrer Gegenwart beunruhigt - beängstigt!'"[7] Leonhard Ettlinger hatte Hedwiga angestarrt "mit fürchterlich funkelnden Augen"[8] des Wahnsinns. Sie verwechselt aber Kreislers distanzierenden "Ausdruck bitterer Ironie"[9] mit

---

[1] KM S.513 [2] KM S.373 [3] ebd. [4] KM S.393
[5] vgl.Nipperdey,a.a.O.S.206 [6] KM S.430 [7] KM S.429/30
[8] KM S.429 [9] KM S.342

dem Blick des Wahnsinnigen. Hier wird deutlich, daß sich in der Begegnung der Augen nur ein zwischenmenschliches Verständnis vollzieht, wenn bei allen Beteiligten das Vorverständnis für poetische Kommunikation gegeben ist. Zugleich erhellt aus Hedwigas Bemerkung über Ettlinger, wie stark sich die Macht eines Menschen über den anderen im Kraftfeld der Augen konzentriert.

Auch Prinz Hektor, der intrigante Freier Hedwigas, versucht durch seinen Blick unmittelbaren Zugang in das Innere seines Gegenübers zu gewinnen. Erschüttert berichtet Julia ihrer Mutter: "'Es ist etwas Entsetzliches in diesem Prinzen; als er mich anblickte, ich kann dir's nicht beschreiben, was in meinem Innern vorging. - Ein Blitzstrahl fuhr tötend aus diesen dunklen unheimlichen Augen, von dem getroffen ich Ärmste vernichtet werden konnte. - Lache mich nicht aus, Mutter, aber es war der Blick des Mörders, der sein Opfer erkoren,..... Man spricht von Basilisken, deren Blick, ein giftiger Feuerstrahl, augenblicklich tötet, wenn man es wagt, sie anzuschauen. Der Prinz mag solchem bedrohlichen Untier gleichen'"[1]. Julia kann mit Worten die Wirkung dieses Blickes nicht beschreiben, da er innere Bewegungen auslöst, die in ihrer Bedrohlichkeit außerhalb des Sagbaren liegen.

Kreisler aber ist gegen den "glühenden Blick"[2] Hektors mit den Waffen des Spottes gewappnet.

---

[1] KM S.462

[2] KM S.435

C. VERGLEICHENDE ZUSAMMENFASSUNG DER ERGEBNISSE

1. Seinsweisen in der Verschlossenheit

Zunächst scheint es so, als besagten die Bilder, die in den untersuchten Texten die Situation der Verschlossenheit verdichten, ein Gleiches. Leverkühnist ist eingeschlossen in die dicken Mauern der Hölle - wir erinnern noch einmal an die Bedeutung des Klostermotivs -, Quidam nennt sich einen Gefangenen, der hinter Eisengittern des existentiellen Mißverständnisses verschlossen ist, der Aesthetiker ist verborgen in den proteischen Verwandlungen seiner Gestalt, und Kreisler vergleicht sich einem eingepuppten Schmetterling.
Und doch verraten die Bilder, betrachtet man ihre genauere Schattierung, einen jeweils verschiedenen geistigen Standort des Ich. Das will sagen, die beschriebenen Modifikationen der Verschlossenheit stehen unter ungleichen - wenn auch verwandten- Vorzeichen. Der Ausnahmezustand, in dem das Ich sich vorfindet, wird von den einzelnen Gestalten verschieden beurteilt.
In den Bildern eines schalldichten Klosterverließes und eines vergitterten Gefängnisses spiegelt sich eine verwandte innere Situation. Blenden wir das im Hauptteil unserer Studie Ausgeführte ein, so wird deutlich, daß für die Gestalten Thomas Manns und Kierkegaards gilt: die Eingeschlossenheit des Ich kann von ihm selbst nicht mehr aufgelöst werden. Der Verlust eines archimedischen Punktes, der außerhalb des Ich liegt, läßt die hermetische Abgeschlossenheit als ein Problem erscheinen, das, wie wir zeigten, zuletzt die theologische Dimension der Betrachtung notwendig einschließen mußte.

Leverkühn verzweifelt für sich selbst an der Möglichkeit einer objektiv eindeutigen Wirklichkeitserfahrung.
Diesem absoluten Zweifel entspricht die umfassende Ratlosigkeit des aus allen objektiven Bindungen entlassenen Ich. Auch Quidam ist in der Verschlossenheit die objektiv gültige Wahrheitsfindung versagt.

Im Zustand umfassender Seinsentfremdung können Adrian Leverkühn und Quidam nur auf dem Wege über die zugeständnislose Verzweiflung am Sein überhaupt zu der Frage nach der - im weitesten Sinne des Wortes - religiösen Orientierung vordringen.
Der Ordo der Welt, den Leverkühn und Quidam konstruieren, folgt den Gesetzen der subjektiven Spekulation, die die qualitative Vertauschbarkeit der Seinsmomente in ihre Bewegungen im vorherein schon eingerechnet hat. Wenn nun von Leverkühn gesagt wird, daß innerhalb seiner Spekulation der Teufel als einziger Gesprächspartner übrig bleibt und zwar als ein Gegenüber, das sich als der Anwalt der Verschlossenheit, als der Meister des hermetischen Laboratoriums der Leverkühnschen musikalischen Operationen zu erkennen gibt, so ist damit zugleich gesagt, daß Adrian mit der Welt, über die er nachdenkt, nicht mehr kommunizieren kann. Die Wirklichkeit wird, sofern sie Gegenstand des Denkens ist, den Bestimmungen dieses Denkens - der Kälte der Verschlossenheit - anverwandelt. Sie erscheint als das Material, aus dem Leverkühn die Gegenwelt seiner sterilen, an abstrakte Vorstellungen über die Identität alles Seienden gebundene Musik konstruiert. Kierkegaards Aesthetiker, dessen Dasein - wie das Leverkühns - monologisch ist, konstituiert sich ebenfalls in einen Prozeß, in dem das Ich die verfügbar gedachte Welt den Vorstellungen des verschlossenen Ich anverwandelt. Auch für ihn findet sich in der erfahrbaren Wirklichkeit kein absoluter Punkt, auf den hin sich die Erfahrungen in Zeit und Raum ordnen könnten.
Quidam nun, dessen Tagebuch die Orientierungslosigkeit des verschlossenen Ich dokumentiert, bezieht sich, wie wir gesehen haben, genau wie Leverkühn, immer wieder auf die Unmöglichkeit, aus den Strukturen der Wirklichkeit, wie sie in der Perspektive des verschlossenen Ich erscheinen, eine eindeutige Ordnung der Welt zu erkennen. Die Desorientiertheit Quidams - wie auch die Leverkühns - wird auf einer verwandten Ebene zur Sprache gebracht, sobald sie im Lichte des Religiösen erscheint. Hier wie dort leidet das Ich an der Vertauschbarkeit der Werte: die Identität von Wahrheit und Trug, Reden

und Schweigen, von Reue und existenziellen Trotz, die Quidam erschüttert, kennt Leverkühn als die Einheit von Gut und Böse, Früh und Spät, als die Vertauschbarkeit von Ratio und Magie. Der Gedanke, daß die Wirklichkeiten sich aufeinander zurückführen lassen, daß die Ambivalenz der Wertbemessung ein nichtaufhebbares Faktum ist, solange die Verschlossenheit des Ich nicht aufgelöst wird, ist beiden gemeinsam.

In Kierkegaards Texten ist das Motiv der Leverkühnschen Sterilität schon angelegt, es führt eine Linie von ihnen zu Thomas Manns Roman. Der Teufelspakt des "Doktor Faustus" ist in Kierkegaards Experimentalfiguren vorgeprägt.

Werfen wir nur einen kurzen Blick auf die Tatsache, daß Leverkühn der ganz und gar undämonische Humanist Zeitblom beigegeben ist, ja daß Leverkühn in der Optik dieses Mannes erscheint, so stimmt es nachdenklich, daß der Aesthetiker, dessen Dasein mit dem Zustand der Verzweiflung gleichgesetzt wird, dem Leser weitgehend aus der Perspektive des ungebrochenen Ethikers erscheint. Der Vergleichspunkt der Kompositionstechnik in den Texten Kierkegaards und Thomas Manns liegt nun nicht allein in der Verwandtschaft zwischen Zeitblom und dem Ethiker Kierkegaards, sondern vielmehr in der Idee, das verschlossene Ich im Spiegel der Beobachtungen eines harmlosen Menschen erstehen zu lassen, in dem poetischen Einfall also, die monologische Existenz durch ihre Kontrastierung mit dem ganz anderen Ich ungemein scharfe Konturen gewinnen zu lassen und zugleich - hier liegt das innerste Geheimnis der Komposition - doch offen zu halten, was die Verschlossenheit der beschriebenen Gestalten im letzten Sinne enthält. Daß im Teufelsgespräch des "Doktor Faustus", in den Diapsalmata, in den Reden des Gastmahls der "Stadien" und nicht zuletzt im Tagebuch Quidams das verschlossene Ich über sich selbst spricht, zerstört trotzdem nicht die Idee Kierkegaards und Thomas Manns, die insgeheim auf die Nichtdarstellbarkeit der Verschlossenheit zielt.

Kreisler aber nun, dessen Verschlossenheit der eines verpuppten Schmetterlings verglichen wird, kann zwar auch den Inhalt seiner Verschlossenheit durch die Sprache nicht mitteilen, aber diese Verschlossenheit ist dargestellt

als esoterische, nicht als monologische Existenz. Sie steht nicht im Zeichen der Sterilität, sondern ist bezogen auf die Transzendenz der Sehnsucht, in der die Einheit zwischen Ich und Welt in einer subjektiven Spiegelung des unendlichen Seins verbürgt ist. Die Sterilität der Marionettenwelt, in der das endliche Ich Kreislers sich bewegt, hat mit der Verschlossenheit seines poetischen Ich nichts gemein. Wenn er sich einem eingepuppten Schmetterling vergleicht, so wird - prüft man dieses Bild auf seine Funktion innerhalb einer poetisch-unendlich vorgestellten Welt - deutlich, daß die Verschlossenheit Kreislers auflösbar ist, sofern das poetische Ich den Boden gefunden hat, auf dem es sich entfalten kann. Die Puppe wird gesprengt und zum Schmetterling verwandelt. Die Verschlossenheit des poetischen Ich ist Zeichen positiver Erwartung. Der Bezugspunkt für Kreislers Verschlossenheit liegt merkwürdigerweise doch wie bei Leverkühn, dem Aesthetiker und Quidam im eigenen Ich.

Das poetische Ich, das Kreisler mitten in der Isolierung als die Mitte der Welt noch vorstellbar ist, wandelt sich in den Texten von Kierkegaard und Thomas Mann in das verlassene Ich, dem die Welt nicht mehr vernehmbar ist, weil sie durch die Anverwandlung an die Vorstellung des verschlossenen Ich zum Nichts wird. Was Kreisler als poetische Verunendlichung der Welt im Ich erscheint, verändert sich für die sterile Verschlossenheit der Gestalten Kierkegaards und Thomas Manns zu reflexiver Vernichtung der Welt im Ich, dessen Bezogenheit auf sich selbst als Dämonie erkennbar wird. Die Verklammerung des Ich mit der Welt wird zu einem durch und durch immanenten Fatum, dem die Apotheose poetischer Transzendenz versagt ist.

Nicht zuletzt deshalb war die Frage nach der theologischen Dimension in den besprochenen Texten von Kierkegaard und Thomas Mann legitim. Das Ich, das in seiner Verschlossenheit von einer Welt, mit der es kommunizieren könnte, nichts mehr weiß, muß zugrunde gehen, wenn es nicht einen außer ihm selbst liegenden archimedischen Punkt findet. Diese Frage ist aber außerhalb der theologischen Dimension gar nicht sachgemäß zu stellen.

2. Formen der Gegenwelt

Die Formen von Gegenwelt und Gegenexistenz, wie sie im musikalischen Werk und innerhalb des poetischen Seins in unserer Untersuchung beschrieben wurden, müssen notwendig als ein Beitrag zur Geschichte der Verschlossenheit betrachtet werden. Der Funktionswandel der Kunst und des ästhetischen Seins überhaupt ist innerhalb der analysierten Texte einsichtig. Er entspricht genau der veränderten Perspektive, in der die Verschlossenheit dem produktiven Ich erscheint.
Leverkühn hat,wie Zeitblom schreibt, "über Kunst und Künstlertum äußerst nüchterne, ja, reaktiverweise, schneidende Meinungen und war dem 'romantischen Brimborium', das damit anzustellen der Welt eine Zeitlang beliebt habe, so abhold, daß er sogar die Wörter'Kunst'und'Künstler' nicht gern hörte,....."[1].
Entscheidend für Leverkühns peiorativen Gebrauch des Wortes 'romantisch' ist, wie wir jetzt sehen können, die Skepsis gegen die Vorstellung der Idee "Inspiration", die er als den Nerv romantischer Produktivität begreift. Für sein eigenes Schaffen hat die Vorstellung romantischer Inspiration keine Wirklichkeit mehr. Die Bedingungen seines Schaffens liegen in der Immanenz, sie sind dem Denken übersehbar und zielen insofern auch nicht mehr auf das Postulat poetischer Transzendenz, das für Johannes Kreisler durchaus legitim ist. Leverkühn ersetzt das Wort Inspiration durch den Terminus "'Einfall'"[2]. Daraus erhellt die Erwartung, die er an sein Werk, das das Produkt bearbeiteter Einfälle ist, stellt. Im Akt des Schaffens wird das Ich nicht mehr entlassen in eine subjektiv poetische Transzendenz, die das Werk mit dem Schein des Unendlichen und dessen paradoxer Versöhnlichkeit versieht. Sofern aber das musikalische Gebilde und der produktive Akt den Bedingungen der Ratio gehorchen, muß notwendig das Ergebnis im Zeichen der Immanenz stehen, das will sagen, im Werk manifestiert sich an keiner Stelle der Schein poetischer Transzendenz.Sie ist für Kreisler im Akt des Komponierens und im musikalischen Erlebnis selbst im subjektiven Gefühl als poetische Wirklichkeit erfahrbar. Leverkühn aber ver-

---

[1] DF S.38 [2] ebd.

urteilt sie als Schein und Lüge: "Der Schein der Gefühle als kompositorisches Kunstwerk, der selbstgenügsame Schein der Musik selbst ist unmöglich geworden ...."[1] So spricht der Teufel zu Leverkühn und verweist ihn an die im Werk nicht mehr verklärbare reale Situation seiner Existenz.

Die Entgrenzung der Wirklichkeit in die poetische Welt des subjektiven Scheins, wie sie Johannes Kreisler als die Überhöhung des Seins in die Sphäre irrationaler Unkontrollierbarkeit kennt, erfährt im "Doktor Faustus" ihre Verkehrung als dämonische Selbstzerstörung des Seins. Die krankhaften Illuminierungen, die Leverkühn eine dämonische Entgrenzung von Ich und Welt gewähren, sind Teil der Qualen eines Seins, das nur von Teufels wegen zum Scheine aus seiner Verschlossenheit entlassen wird. Die "Erleuchtungen, Erfahrungen von Enthobenheit und Entfesselung,"[2] die Leverkühn im Zuge der teuflischen Inspiration zufallen, zerstören ihn und öffnen nicht - wie das bei Kreisler der Fall ist - das Tor in die poetische Unendlichkeit. Sie wird vielmehr verkehrt in ihr dämonisches Gegenteil, in die Teufelszeit, deren Gesetz die Zurücknahme, wenn man so will, die negative Unendlichkeit ist. Der Teufel nennt sich nicht zuletzt deshalb den "wahren Herrn des Enthusiasmus"[3].

Wir wollen hier zwei Textstellen abdrucken, die die Verkehrung der Vorstellung von Inspiration, ihren Funktionswandel in Thomas Manns Roman "Doktor Faustus" in deutlichen Anspielungen auf einen Passus des Kreislerromans dokumentieren.

Zur Situation: I. Kreisler empfängt die Komposition seines Agnus Dei in einem Traum, währenddessen die poetische Julia ihm die Noten vorsingt. Es handelt sich um ein rein aus der Inspiration verwirklichtes Werk.

II. Der Teufel formuliert Leverkühn das Verhältnis zwischen Arbeit und Inspiration in der modernen Kunst.

K r e i s l e r :	L e v e r k ü h n :
I."Im Entzücken hoher Begeisterung erwachte Kreisler und schrieb das Agnus auf, das im seligen Traum ihm aufgegangen." (KM S.538)Wenig vorher:(KM S.537) "...da erfaßte ihn aufs neue und stärker die namenlose Wonne jener Augenblicke, in denen ihm dieses Agnus aufgegangen.'Nein, rief er aus, indem glühende Tränen seine Augen füllten;'nein! - ich bin es nicht,du allein!..."	II."'Eine wahrhaft beglückende, entrückende,zweifellose und gläubige Inspiration,eine Inspiration,... bei der alles als seliges Zitat empfangen wird,... ein Tränenstrom des Glücks ihm aus den Augen bricht,-.. die ist nur mit dem Teufel,dem wahren Herrn des Enthusiasmus möglich.'"(DF S.317)

[1] DF S.321 [2] DF S.307
[3] DF S.317

Die Begeisterung Kreislers hat ihren Sitz im poetischen Gefühl als dem Garanten des subjektiven Scheins einer Verunendlichung des Ich. Leverkühn versteht nicht zuletzt unter der "Entromantisierung der Musik"[1] die Absage an dieses Gefühl. "'Ich will Ihnen gern Recht geben ," sagt er zu Schildknapp, "wenn Sie mit dem Romantischen eine Gefühlswärme meinen, die die Musik im Dienst technischer Geistigkeit heute verleugnet. Es ist wohl Selbstverleugnung.'"[2] Die geistige Kälte der Leverkühnschen Musik schließt, wie wir zu zeigen suchten, das paradoxe Postulat einer neuen musikalischen Verbindlichkeit schon ein. Im "Doktor Faustus" Thomas Manns erscheint das romantische Musikverständnis als Endstufe eines historischen Prozesses, in dem die Musik eine geistige Emanzipation des Menschen repräsentiert, die auf die "Erhebung der Kultur zum Religionsersatz"[3] zielt, in der die Musik zuletzt ein "Erlösungsmittel"[4] innerhalb des existentiellen Nihilismus wird. Im Zuge der "feierlichen Isolierung"[5] der Musik aus den Bedürfnissen der menschlichen Gemeinschaft wird - so sieht es aus Leverkühns Perspektive aus - sie zur Fiktion einer poetischen Transzendenz. Die Reduktion der Bedeutung musikalischer Gebilde, wie Leverkühn sie leistet, zielt auf eine Kunst, die Medium der Erkenntnis, Ausdrucksmedium der realen Situation des Menschen sein will. Im musikalischen Werk Leverkühns als einem kritischen Organ, das den "realen Augenblick"[6] zum Thema hat, ist daher jede poetische Verklärung des Seins ausgeschlossen. Leverkühns Skepsis gegen die geistigen Übereinkünfte seiner Gegenwart trifft daher ebenso die überkommenen Formen der musikalischen Tradition. Die Verwandlung der Welt in eine subjektiv in der Kunst erfahrbare poetische Transzendenz, wie sie Kreisler noch postuliert, ist für den "Doktor Faustus" nicht mehr möglich, sie gilt als Verrat am Geist der Wahrhaftigkeit, in dem sich Leverkühn der absoluten Negativität konfrontiert.

Merkwürdig ist es nun, daß in Kierkegaards Texten dieser Gedanke ebenfalls anklingt. Der Aesthetiker hat zwar kein musikalisches Werk zur Verfügung, das ihm als Medium dienen könnte, sich selbst aus der realen Situation der Existenz zu entlassen.

---

[1] DF S.428 [2] ebd. [3] ebd.
[4] ebd. [5] ebd. [6] DF S.321

Dem Aesthetiker gelingt innerhalb der phantastischen Reflexion der Absprung in ein poetisches Sein, und er bedarf des künstlerisch gebildeten Stoffes außerhalb des Ich nicht mehr. Die Welt als "Funktion des Ich"[1] erfährt beim Aesthetiker Kierkegaards ihre poetische Entgrenzung allein durch die Manipulationen des poetisch verdoppelten Ich. Die Anverwandlung der realen Wirklichkeit an die phantastische Welt der Erinnerung und der innersubjektiven Dichterexistenz kommt einer poetischen Vernichtung der Welt innerhalb des ästhetischen Ich gleich.

Kreisler hat noch die Möglichkeit, aus der poetischen Welt in die reale zurückzukehren, wenngleich diese Rückkehr schon, wie es im Roman heißt, einen "Todessprung"[2] darstellt. Der Aesthetiker aber verliert sich selbst durch den verzweifelten Absprung in eine innersubjektiv verunendlichte Welt. Bezeichnenderweise ist dieser Absprung auch nur möglich innerhalb der monologischen Existenz.

Kreisler erfährt die Kommunikation mit dem Du im poetischen Sein als die innerste Einheit zwischen Ich und Welt in der poetischen Begegnung mit Julia. Der Aesthetiker vernichtet die Möglichkeit der zwischenmenschlichen Kommunikation gerade dadurch, daß er in die poetische Realität auswandert. Weder Cordelia, noch sonst ein Gegenüber, von dem aus der Aesthetiker sich in die poetische Gegenexistenz spielend entfernt, hat Teil an diesem Akt der Verunendlichung des Ich. Sie geschieht auf dem Hintergrund schwermütiger Verzweiflung, die die Wirklichkeit im Ich vernichten will. Das poetische Sein des Aesthetikers ist der Widerschein des Nichts, in das diese Gegenexistenz entworfen wird. Die poetische Aktivität des Ich steht damit im Zeichen absoluter Negativität. Kreisler gewinnt im Prozeß der subjektiven Verunendlichung der Welt sich selbst, der Aesthetiker verliert sich ganz.

Wenn nun Leverkühn den Absprung in die Welt des subjektiven Scheins poetischer Unendlichkeit als einen Verrat betrachtet, und der Aesthetiker nach Kierkegaards Überzeugung sich dabei selbst verleugnet, so kann mit Recht davon gesprochen werden, daß im Aesthetiker die negative Konsequenz aus Kreislers Vorstellung über ein poetisches Sein gezogen ist. Man muß noch

---

[1] Pesch, a.a.O. S.8

[2] KM S.415

einen Schritt weitergehen und Leverkühn zugestehen, daß er in Wahrheit die Konsequenz aus der nihilistischen Verzweiflung des Aesthetikers zieht, sofern er sich jede Flucht in poetisch-verklärtes Sein verbietet.
Darum erscheinen die Forderungen, die im "Doktor Faustus" an das musikalische Gebilde gestellt werden, denen eines Kreisler als diametral entgegengesetzte Maximen. An die Stelle symbolischer Antizipation eines heilen Seins in der poetisch entgrenzten Welt, die Kreisler in seiner Musik unternimmt, tritt bei Leverkühn die Forderung nach einer Kunst, die als Ausdruck der existentiellen Situation des Menschen gelten kann. Gemäß der Situation des Ich spiegelt das Werk Leverkühns die Verschlossenheit der Hölle.
Das Geheimnis der Beseelung, das Kreisler im musikalischen Erlebnis erfährt, wird bei Leverkühn in negativer Verkehrung greifbar als ein Prozeß der Entseelung, in dem Geheimnis und Berechnung, Ratio und Magie als heimliche Identitäten verstanden werden. Das Nebeneinander von Vernunft und Chthonik, von Gesetz und Magie, von Ordnungsbeziehung und systematischer Zweideutigkeit, wie es im Werk Adrians erscheint, führt zu der Zerteilung des Ich in ein endlich verfügbares und ein irrational in geheime Bereiche reichendes Absurdum. Gleichwohl ist Leverkühns Werk nur verstehbar als eine "Funktion des Ich", so wie das bei Kreisler der Fall ist. Aber dieses Ich Adrian Leverkühns ist eingeschlossen.
Der Aesthetiker und auch Quidam vernichten sich selbst, indem sie die Welt an ihre Reflexion binden. Obwohl der Gedanke der Vernichtung bei Kierkegaard und Thomas Mann in verschiedener Schattierung zur Sprache kommt, steht doch bei beiden die gleiche Überlegung in der Mitte: das Ich, das aus jeder objektiven Verbindlichkeit einer nicht an ihm selbst orientierten Wirklichkeit entlassen ist, muß notwendig die verfügbare Welt als ein willkürliches Kaleidoskop von vieldeutigen Einzelelementen betrachten und sich selbst vernichten, sobald es sich in eine Gegenwelt begibt, gleichgültig, in welcher Gestalt auch immer sie erscheint. Da das Ich in seiner von ihm selbst geschaffenen Gegenwelt sich nur zu sich selbst verhält, ist diese Gegenwelt insgeheim ein Spiegel der Verschlossenheit.

3. Das Problem der Zeit

Aus der Perspektive des verschlossenen Ich wird die Zeit zum Problem. Das verschlossene Ich drängt danach, die Zeit als den Bereich existentieller Geschichtlichkeit aufzuheben. Gemäß den Bestimmungen, unter denen die Verschlossenheit jeweils steht, versucht es, die in der tatsächlichen Zeit erfahrbare Wirklichkeit an eine subjektive Zeitvorstellung zu funktionalisieren. Die gemeinsame Grundsituation, von der aus Leverkühn, der Aesthetiker, Quidam und Kreisler ihr Verhältnis zur Zeit bilden, ist die Erfahrung der Zeitleere oder Langeweile. Die Voraussetzung für die Fähigkeit des Ich, Langeweile und Zeitleere überhaupt empfinden zu können, liegen in der jeweiligen Disposition des verschlossenen Ich selbst.

Kreisler begreift die endliche Welt als die Erfahrung der Zeitleere. Diese Erfahrung gründet in der Zerteilung des Ich in ein endliches und ein poetisch unendliches. Die Zeitleere wird ein Movens zur Aktualisierung des poetischen Seins, in dem die Doppelung des Ich fruchtbar ausgetragen wird, sofern dieses Ich in der Erkenntnis des Kontrastes zwischen endlicher Marionettenwelt - der die Langeweile zugehört - und poetischer Welt die endliche bereits transzendiert. Kreislers Immunität gegen die Marionettenwelt wurzelt in der Bezogenheit des poetischen Ich auf die poetische Unendlichkeit.

Wenn Leverkühn von der Erfahrung der Langeweile spricht, so steht dahinter nicht mehr - wie bei Kreisler - die innere Beziehung zu einer heilen Welt. Die Weigerung, sich mit irgendeiner stofflichen Erfahrung zu identifizieren , wurzelt in einem abgründigen Desengagement, in dem um der Wahrhaftigkeit willen dem Ich keine Enklave poetischen Seins mehr ausgespart ist. Die Einsicht in den Verabredungscharakter der bürgerlichen Welt zwingt Leverkühn von Anfang an in die Kälte eines absolut beziehungslosen Seins,dem auch die Kreislersche Verbindlichkeit einer in der Sehnsucht erahnten Seinsganzheit nicht mehr verfügbar ist. Die kritische Distanz zu der in Raum und Zeit erfahrbaren

Wirklichkeit wird in der Verschlossenheit Leverkühns nicht mehr aufgewogen durch die Verschmelzung des Ich mit dem Gegenstand einer die Welt entgrenzenden Sehnsucht. Adrian erwartet von der Erfahrung des Kontrastes zwischen Ich und Welt nichts mehr, die Langeweile verzehrt die Wirklichkeit im beobachtenden Ich und sie verweist es an die Leere, die in der Zurücknahme alles Seienden erlitten wird.

Auch für Kierkegaards Aesthetiker und Quidam ist die Erfahrung der Langeweile symptomatisch für die Seinsentleertheit, in der das verschlossene Ich sich selbst erleidet und widerruft. Die Scheu vor verbindlicher Erfahrung in der tatsächlichen Welt ist an die Resignation gebunden, die jede Kommunikation des Ich mit der Welt als Unfähigkeit zu existentieller Geschichtlichkeit bewußt macht. Der Aesthetiker kennt wie Leverkühn die ausgeprägte Fähigkeit zu Ekel und Überdruß. Der Zweifel an der Verbindlichkeit eines in der Zeit Erfahrbaren verzehrt auch ihm jede Erfahrung und bedingt die Selbstvernichtung des Ich. Im "Doktor Faustus" kommt diese Selbstvernichtung des verschlossenen Ich als "Zurücknahme" zur Sprache. Des Aesthetikers Maxime, nur auf Widerruf und von einem "Kündigungstermin" zu dem anderen zu leben, besagt dem Wesen nach ein Gleiches. Quidam, der am Ende seines Tagebuches bekennt, es handle von "Nichts", verrät einen geistigen Standort, der dem des alles zurücknehmenden Leverkühn sehr verwandt ist.

Mit Recht betrachten wir die Erfahrung der Langeweile, wie sie vor allem in dem Texten von Thomas Mann und Kierkegaard zur Sprache kommt, als Ausdruck des existentiellen Zeitverlustes. Merkwürdig ist es nun, daß die Problematik der Langeweile in der Dimension religiöser Fragestellung aufgerollt wird, sobald das verschlossene Ich den Zugang zu einer poetischen Welt nicht mehr findet.

Kreisler kennt noch einen archimedischen Punkt des Seins - das poetische Ich -, der ihn in der Erfahrung der endlichen Zeitleere vor dämonischer Selbstzerstörung bewahrt. Leverkühn aber - wie auch Kierkegaards Figuren - haben den Boden verloren, auf dem sie eine existentielle Kontinuität gewinnen

könnten. Das Fehlen eines nicht im Ich selbst liegenden absoluten Bezugspunktes wird in Thomas Manns und Kierkegaards Texten zum Beweggrund einer umfassenden Vernichtung des Ich, zum Verlust seiner Existenz überhaupt.
Darum müssen die Versuche, die Zeit im Ich aufzuheben, bei Kreisler anders aussehen als bei Leverkühn, dem Aesthetiker und Quidam. Die Verunendlichung der Welt im Ich, die Kreisler im Traum und im musikalischen Erlebnis erfährt, gewinnt positive Bedeutung als die Wirklichkeit poetischer Zeit. Das Ich Kreislers, das aus der Kreiselbewegung endlicher Zeit ausfliegt, zerstört sich nicht, sondern leistet im Akt des Ausfliegens die poetische Koninuität. Der Aesthetiker kennt wie Kreisler die Technik dieses Ausfliegens: er praktiziert sie in der Erinnerung, die die verfügbare Welt dem Ich als poetische Unendlichkeit anverwandelt. Die Verunendlichung der Welt, die durch die Einbildungskraft in der Erinnerung geleistet wird, zielt aber beim Aesthetiker auf die poetische Vernichtung des Ich. Im Prozeß der Verunendlichung vollzieht sich bereits die Zerstörung.
Bezeichnenderweise gewinnt für den Aesthetiker der Augenblick deshalb so zentrale Bedeutung. Kreisler bildet sich selbst eine poetische Kontinuität. Der Aesthetiker aber vernichtet sein poetisches Ich, sobald es sich seiner selbst bewußt wird, der Gedanke einer poetischen Kontinuität ist nicht mehr nachvollziehbar. Der Aesthetiker konstituiert das poetische Ich und damit die Vorstellung poetischer Unendlichkeit aus dem jeweils neuen Augenblick. Die Berührung mit poetischem Sein geschieht auf Widerruf, sie steht wie die Bewegung des Aesthetikers in der endlichen Welt im Zeichen des Vorläufigen. In den Diapsalmata des Aesthikers A ist von dem ewigen Aufhören des Nichtseins die Rede. Die Entscheidung zu diesem ewigen Aufhören ist Ausdruck der Verzweiflung eines Ich, das sich selbst nur in der Diskontinuität erlebt. Die Auflösung des Daseins in kaleidokopische Augenblicksmomente, in die unendlichen proteushaften Verwandlungen des Ich, erwecken im ästhetischen Ich den Eindruck, als stehe die Zeit still. Der Verlust der teleologischen Bezogenheit auf eine außersubjektive

Wirklichkeit - wennanders die innersubjektive eines Kreisler nicht mehr verfügbar ist - bedingt die Rückläufigkeit des beziehungslosen ästhetischen Daseins.
In der Gestalt Leverkühns kommt die letzte Konsequenz eines Seins in der Zeitlosigkeit zur Sprache. Was Kierkegaard noch als spielerische Manipulation mit dem widerrufbaren Augenblick beschreibt, wird in Thomas Manns "Doktor Faustus" als Fluch der Variation dargestellt. Alle Bestimmungen ästhetischen Daseins - Beziehungslosigkeit, existentielle Verzweiflung und die Leere eines stets widerrufenen Daseins -sind in das abgründige Motiv dämonischer Variation eingegangen. In Leverkühns Werk wird die Variation zum innersten Prinzip des Komponierens. Der Gegenstand der Variation ist - thematisiert als Zurücknahme - die Zeitlosigkeit selbst. Die hermetische Abgeschlossenheit des Leverkühnschen Seins verbietet den Ausbruch in eine positiv erfahrbare Verunendlichung des Ich. Für Adrian bedeutet die poetische Zeit eine Fiktion, er erfährt die negative Teleologie seines Daseins als ein 'homo religiosus' in dessen dämonischer Sinnverkehrung. Der Mönch des Teufels erleidet die Teufelszeit als die in jedem Augenblick der großen Variation seines Daseins und seines Werkes vollzogene Zurücknahme geschichtlichen Seins. Käme nicht schon in der Bezeichnung des Teufels als des "großen religiosus"[1], der zugleich der Herr der zurückgenommenen Zeit ist, die theologische Frage nach der Möglichkeit geschichtlichen Seins zur Sprache, so brächte sie Leverkühn, der sich als einen "Gottverlassenen"[2] bezeichnet, deutlich zu Gehör. Das "Semper idem"[3], die "Variation eines immer Gleichen"[4], die Leverkühn als Prädestination zur Hölle begreift, ist religiöse Verzweiflung. Kierkegaard umschreibt den gleichen Prozeß religiöser Verzweiflung an der Zeit als den Raum existentieller Geschichtlichkeit: - der Aesthetiker inszeniert sein Leben als Variation verschiedener Augenblicke, und Quidam vergleicht seine Zeitlosigkeit dem Reiten auf einem hölzernen Pferd -. Sowohl bei Thomas Mann als auch bei Kierkegaard findet die religiöse Verzweiflung an der Zeit den gleichen Ansatzpunkt: das verschlossene Ich verhält sich in allen Bewegungen nur denkend zu sich selbst.

---

[1] DF S.661 [2] ebd. [3] DF S.339 [4] DF S.645

4. Explikationen der Verschlossenheit

Wir haben bisher die verschiedenen Formen der Verschlossenheit, wie sie uns bei Kreisler, dem Aesthetiker, Quidam und Leverkühn begegnet, nur aus der Eigenperspektive der jeweiligen Gestalten verglichen und haben herausgefunden, daß über das verschlossene Ich, ganz gleich, welchen Bedingungen es sich fügen muß, eine Gegenwelt bestimmt, die im Innern des Verschlossenen selbst konstituiert wird. Nun ist es aber notwendig, noch näher darauf einzugehen, daß die Ausdrucksformen des verschlossenen Ich in der tatsächlichen Welt sich formal merkwürdig ähnlich sind. Die Funktion von Sprache, Lachen und Blick weist bei Leverkühn, dem Aesthetiker, Quidam und Kreisler im wesentlichen auf eine ähnliche Grundbefindlichkeit hin. Das verschlossene Ich setzt sich im Gebrauch der Kommunikationsmittel nicht zu einem Gegenüber ins Verhältnis, vielmehr gelten sie ihm als eine Rückbindung an die jeweilige Substanz der Verschlossenheit. Kreisler wird sich im Umgang mit der Sprache, in seinem Lachen und im Spiel der Augen des Spannungsverhältnisses zwischen endlichem und poetischem Sein bewußt, er entläßt in dieser Erkenntnis das poetische Ich schon in die Welt der Unendlichkeit, indem er sich in der Bewußtwerdung des Kontrastes zwischen tatsächlicher und poetischer Wirklichkeit bereits an die Vorstellung innersubjektiver Unendlichkeit bindet. Die Substanz seiner Verschlossenheit, die Bezogenheit auf die poetische Transzendenz, wird ihm im Umgang mit der tatsächlichen Welt bewußt. Die gleiche Situation findet sich beim Aesthetiker und bei Quidam wieder. Auch diese beiden Experimentalgestalten Kierkegaards verhalten sich in ihren Worten, ihrem Lachen zu der Angst vor der nihilistischen Selbstzersetzung. Da aber beim Aesthetiker und auch bei Quidam die poetische Verunendlichung des Ich mit der reflexiven Selbstvernichtung zusammenfällt, verrät die Spracherwartung deutliche Züge der Resignation und zeigt die Situation eines Ich, das, sobald es sich mitzuteilen scheint, sich schon widerruft.
Bei Leverkühn ist die Isolierung aus der zwischenmenschlichen Kommunikation noch deutlicher als beim Aesthetiker als eine Selbstbegegnung des dämonischen Ich zur Sprache gebracht.

Die Wahrheit seiner Verschlossenheit, die in der Disposition zur dämonischen "Gesamterkältung" auf eine umfassende Sterilität des Seins zielt, verwirklicht sich in einer durchwegs dämonisierten Sprachhaltung, in dämonischem Lachen und dämonischem Blick. Das innerste Gesetz der Leverkühnschen Verschlossenheit, die Zurücknahme jeder menschlichen Beziehung, erfüllt sich in Leverkühns Unvermögen, sich durch Sprache, Lachen oder Blick mitzuteilen.

Die Unangemessenheit der Begegnungen, in die sich das verschlossene Ich begibt, ist bei Thomas Mann und Kierkegaard auf sehr verwandte Weise dargestellt.

Schwerdtfeger, der sich seiner Menschlichkeit in naiv zutraulicher Selbstsicherheit gewiß ist, bringt Leverkühn versucherisch seine Bedürftigkeit nach menschlicher Wärme zum Bewußtsein, ohne sie aufwiegen zu können. Das Gelingen der Freundschaft zwischen Leverkühn und dem Geiger trägt den Charakter schwermütiger Illusion. Quidam erlebt, gemäß den Bestimmungen seiner Verschlossenheit, ein Ähnliches. 'Sie' ist unmittelbar, zutraulich, vom Zweifel der Reflexion ebensowenig heimgesucht wie Schwerdtfeger. Die scheinbare Kommunikation zwischen Quidam und dem Mädchen beruht auf einer schwermütigen Täuschung, die nur auf Grund eines totalen Mißverständnisses möglich ist. Quidam erfährt wie Leverkühn seine zutiefst erlittene Bedürftigkeit nach menschlicher Gemeinschaft gerade durch die Berührung mit einem ganz und gar unzureichenden Gegenüber. Merkwürdigerweise klagen sich Leverkühn und Quidam beide des Mordes an dem Gegenüber an, das am Sein der umworbenen Verschlossenheit nicht partizipieren kann. Die Überzeugung Leverkühns wie auch Quidams, durch die Begegnung mit einem unmittelbaren Du schuldig geworden zu sein, läßt durchscheinen, daß die Verschlossenheit beider zerstörerische Züge trägt.

Schildknapp, der Mann der Indifferenz, setzt in Leverkühn die Kräfte der Hölle frei. Auch bei Kierkegaards Figuren, besonders beim Aesthetiker, läßt sich der Gedanke des Freisetzens wiederfinden. Cordelia setzt durch ihr bloßes Dasein die phantastische Reflexion des Aesthetikers in Bewegung, durch deren Energien er sich aus dem Leben herausreflektiert und in der poetischen Selbstbegegnung vernichtet. Die Verunendlichung des Ich, als die dieser Prozeß vom Aesthetiker begriffen wird,

leistet die Indifferenz gegen die tatsächliche Welt und zwingt den Verschlossenen zu monologischer Existenz. Das heißt, er ist in diesem Prozeß poetischer Verwandlungen des Ich ein Entbehrender, er ist eingeschlossen in die schwermütig nihilistische Reflexion der Beziehungslosigkeit.
Johannes Kreisler hingegen erfährt Kommunikation ausschließlich als positive poetische Wirklichkeit. Julia teilt mit ihm - in dem Erlebnisbereich von Traum und Musik - die Erfahrung einer poetischen Verunendlichung der Welt. Die Teilhabe beider am poetischen Sein ist selbst Voraussetzung und Ziel der Begegnung. Sofern Kreislers Verschlossenheit als Isolierung aus der Welt der "Kunstgliederpuppen" zu verstehen ist, wird sie im Augenblick poetischer Kommunikation mit der Geliebten aufgehoben. Während dieser für den Aesthetiker nichts ist als die Treue gegen das ästhetische Ich, das darauf angelegt ist, sich selbst zu widerrufen, bedeutet sie für Kreisler die höchste Erfüllung des Daseins. Diese Konstellation ist symptomatisch für den Verlust des Vertrauens in eine poetisch-subjektive Realität, den wir von Kreisler zu Leverkühn hin feststellen können.

Auf diesem Hintergrund klärt sich die seltsam verschlüsselte Bedeutung der Begegnung zwischen Leverkühn und Echo Schneidewein. Für Adrian ist eine zwischenmenschliche Kommunikation innerhalb einer vom Ich vorgestellten Wirklichkeit gar nicht mehr möglich. Darum erscheint die sprachliche Tönung in den Berichten über den "Elfen " so seltsam ambivalent. Die Darstellung des Kindes grenzt zuweilen an raffinierten Kitsch.
Die sentimentale Aufgeladenheit der Echo-Kapitel ist gewiß kein stilistisches Versehen Thomas Manns. Die Frage ist vielmehr die, ob hier nicht bereits in der sprachlichen Schattierung des Erzählten folgendes Anliegen Thomas Manns transparent wird:
Die verzweifelte Suche Leverkühns nach einem menschlichen Gegenüber trägt den Charakter des Verbotenen, des nicht mehr Wirklichen. Von hier aus könnte der überzogene Stil der Echo-Kapitel als eine werkimmanente ironische Kritik Thomas Manns verstanden werden. Eine poetische Gegenwelt, wie Echos Erscheinung sie zu beschwören scheint, muß notwendig von einer Gestalt wie Adrian zerstört werden. Die Konfrontierung des dämonisch Verschlossenen mit dem "Elfen" ist allein schon eine Grenzüber-

schreitung in die Zone der von Paktes wegen verbotenen Versöhnlichkeit zwischen Ich und Welt. Kreisler kann noch ausbrechen in die Vorstellung einer poetischen Kommunikation zwischen Ich und Du, der Aesthetiker und Quidam binden sich in diesem Akt schon an eine die Person vernichtende Fiktion, in der die Befreiung des realen Ich aus den Bedingungen der tatsächlichen Welt in die Selbstzerstörung mündet. Leverkühn aber vergeht sich, sobald er in einen quasi-poetischen Bereich ausweicht, am Humanen überhaupt.

a. D i e S p r a c h e

Jenes Gebot "Weistu was so schweig"[1], das im Teufelsgespräch des "Doktor Faustus" die Mitte der Ausführungen bildet, muß als Endpunkt in der Geschichte der Verschlossenheit, die wir an Thomas Manns"Doktor Faustus", an Kierkegaards Texten und Hoffmanns Kreislerroman darzustellen suchten, gelten. Im Schweigegebot des Teufels kommt die Katastrophe zum Ausbruch, die schon in der Gestalt Kreislers angelegt ist. Die Diskrepanz zwischen Sprach- und Existenzspähre erscheint bei Johannes Kreisler im Vermögen der Ironie noch gemeistert. Die Bindung des Ich an eine endliche und eine poetisch unendlich vorgestellte Welt drückt sich in Kreislers Verhältnis zur Sprache deutlich aus. Immer schon transzendiert er die endliche Sphäre des Ich, sobald er durch das ironische Sprechen Endlichkeit und poetische Gegenwelt in einem Spannungsfeld miteinander konfrontiert. Kreisler setzt sich durch die Art seines Sprechens durchweg zum poetischen Sein in Beziehung. Dieses Sein - als den Inhalt seiner Verschlossenheit - machen seine Worte transparent. Auch Leverkühn, der Aesthetiker und Quidam bringen ihre Worte in mehr oder minder verschlüsselte Beziehung zur Substanz ihrer Verschlossenheit.

Da sie bei ihnen aber monologische Existenz bedingt, wird jedes Sprechen zum Selbstgespräch. Die Selbstmitteilung des verschlossenen Ich kommt einem Sichverschweigen gleich.

Für Kreisler liegt darin noch kein Unglück beschlossen, da die Eigentlichkeit seines Seins sich im Traum und im musikalischen Erleben dem poetischen Du mitteilen kann. Wenn er in Gesprächen mit den Vertretern des Fürstenhofes seiner Sprache das Narren-

---

[1] DF S.296

gewand der Ironie anlegt, so zieht dieser Akt des Sich-Verbergens noch keine Zerstörung der Sprachmöglichkeiten nach sich. Das Verstummen Kreislers Menschen gegenüber, die am poetischen Sein teilhaben, zeigt an, daß die Betroffenheit des poetischen - des eigentlichen Ich - durch Sprache nicht aussagbar ist. Der Gesang, die Transzendenz der Sprache, wiegt Kreisler die unzureichenden Möglichkeiten sprachlicher Mitteilung auf.
Quidam dagegen ist eingeschlossen in das monologische Sprechen der Tagebuchaufzeichnungen. Keine poetische Transzendenz der Sprache ist ihm mehr verfügbar, die das schwermütige Mißverständnis zwischen sich und der Geliebten zu lösen vermöchte. Kreisler kann sich zwar auch durch die Sprache nicht ganz mitteilen und lebt daher in der Welt endlicher Beziehungen als der Mißverstandene. Da die poetische Gegenwelt, auf die er sich zubewegt, kommunikativen Charakter trägt, geschieht bei ihm im Erlebnis des Gesanges eine Versöhnung mit der Sprache. Quidam jedoch kann eine poetische Versöhnung nicht mehr vollziehen.
Mitten in seiner Sprachlosigkeit fragt er nach einem transzendenten Gegenüber, dessen Natur frei von jeder poetischen Substanz ist, mehr noch, das außerhalb der Welt liegt.

Die Vorstellung Quidams, nur mit einem solchen Gegenüber unmißverständlich sprechen zu können, zeigt das Problem sprachlicher Selbstmitteilung im Lichte religiösen Seinsverständnisses. Innerhalb der Verschlossenheit aber gibt es weder für Quidam noch für den Aesthetiker eine Existenzmitteilung durch das Medium der Sprache.
Der Aesthetiker begegnet im gesprochenen Wort nur sich selbst und verschweigt in seiner Rede die existentielle Leere seines Daseins.
Leverkühn, dessen Dasein durch die Sprache nicht mitteilbar ist, verhält sich im gesprochenen Wort im extremsten Sinne nur zu sich selbst. Während Kreisler seine Spracherwartung im Gesang poetisch erfüllt sieht, gebraucht Leverkühn die musikalischen Ausdrucksmittel, um die Zerstörung der Sprache darzustellen. Die Verdinglichung der menschlichen Stimme, die in seinem Spätwerk durch das Ineinander von Vokalisierung des Instruments und Instrumentalisierung der Stimme

geleistet wird, ist eine Zurücknahme der Sprache. Die Transzendenz der Sprache kann für Leverkühn nicht mehr - wie bei Kreisler - durch den Gesang repräsentiert werden. Das Tonwerk selbst ist im "Doktor Faustus" in seiner letzten Konsequenz ein Schweigen, das die Sprache allenfalls in ihrer Verwandlung zur Klage zurückgewinnen kann.

Die Klage aber öffnet dem dämonisch verschlossenen Ich eine ganz neue Dimension des Sprechens, in der die Sprachlosigkeit des in der Hölle Verschlossenen durchbrochen wird, und die das Ich denkbarerweise an eine Transzendenz bindet, die die dämonische Verkehrung der Wirklichkeit aufheben kann.

Für Kierkegaards Figuren erscheint die doppelbödige Sprache, die das Ich an die reale und an die poetische Sphäre zugleich bindet, als Fiktion und Verhängnis. Kierkegaard hat in den "Stadien" die Resignation an der Sprache als einem Medium der Existenzmitteilung bis in das gleiche Extrem wie Thomas Mann in seinem "Doktor Faustus" vorgetrieben; das heißt, bis an den Punkt, an dem das verschlossene Ich, das sich hinter seinen Worten verbergen muß, entweder zum Nichts wird oder in einer religiösen Selbstvergewisserung die Möglichkeit kommunikativen Sprechens wiedergewinnt. Thomas Mann, der den Teufel sagen läßt, daß in der Hölle die Sprache zerstört wird, zielt damit auf eine Kierkegaards Texten sehr verwandte, wenngleich noch radikaler als dort gestellte Frage nach einer religiösen Orientierung des Menschen. Thomas Mann deutet in seinem Roman an, daß Leverkühn, der in der Verschlossenheit des Höllendaseins die Sprache zurückgenommen hat, in der "Negativität des Religiösen "[1], das er darstellt, bereits den Weg gefunden haben kann, auf dem der "Ausdruck als Klage"[2] die Sprachlosigkeit des Menschen auflöst. Nicht umsonst wird die Klage Leverkühns, wie sie in seinem Werk Wirklichkeit wird, "die Klage des Höllensohns, die furchtbarste Menschen - und Gottesklage, ..."[3] genannt. Hier klingt bereits das verborgene Postulat des Romans an, das zuinnerst um die Wiedergewinnung der Sprache als der Grundlage humaner Beziehungen kreist. Quidam versucht,

---

[1] DF S.649 [2] DF S.651 [3] DF S.643

mit Gott als dem Urgrund seines Seins ins Gespräch zu kommen, Leverkühn vollzieht in der Klage eine ähnliche innere Bewegung.
Das Verhältnis des verschlossenen Ich zur Sprache orientiert sich in allen Texten, die wir herangezogen haben, an der Substanz der jeweiligen Verschlossenheit. Doch öffnet sich in der Radikalisierung der Problemstellung in "Doktor Faustus" eine neue Dimension, da Leverkühn seine Verschlossenheit stellvertretend für seine Zeit erleidet, da sein Schweigen die Sprachlosigkeit seiner Gegenwart in sich aufnimmt, während bei Kreisler, dem Aesthetiker und Quidam das Problem der Sprache eine Angelegenheit des je Einzelnen bleibt. Die Klage Leverkühns aber umfaßt das Leiden aller, sie ist die Klage,"die, ausgehend vom Subjekt, aber stets weiter sich ausbreitend und gleichsam den Kosmos ergreifend"[1], die ganze Wirklichkeit des Menschen meint.

---

[1] DF S.643

b. D a s L a c h e n

Das Lachen hat in den untersuchten Texten eine merkwürdig verwandte Funktion. Überall erweist es sich als ein Ausdruck des Sichentziehens in die Sphäre der Verschlossenheit. Obwohl ihr Inhalt jeweils ein anderer ist, bleibt doch das staunenswerte Ergebnis, daß in dreifacher Weise die beschriebenen Gestalten durch ihr Gelächter Wesen und Substanz ihrer Verschlossenheit durchsichtig machen.
Kreisler entzieht sich der Gesellschaft, mit der er lacht, indem er gerade in seinem Gelächter die endliche und die poetische Welt - die die Mitlachenden nicht kennen - zueinander ins Verhältnis setzt, indem er lachend das Wissen um das poetische Sein - den Inhalt seiner Verschlossenheit - aktualisiert. Der Aesthetiker entzieht sich den Mitlachenden, indem er sie um die Wahrheit seiner lachenden Maske - um seine existentielle Verzweiflung - betrügt. Er verstellt ihnen damit zugleich den Weg in die Sphäre der Verschlossenheit. Leverkühn schließlich wird gerade dann, wenn er lacht, die Isolierung aus jeder Mitmenschlichkeit bewußt, ist doch der Anwalt der Verschlossenheit, der verschwiegene Teufel, in Adrians Lachen selbst immer gegenwärtig.
Die doppelsinnige Indifferenz, die sich in Kreislers Lachen ausdrückt, steht unter positiven Vorzeichen. Das Lachen ist ein unabdingbares Zubehör der ironisch zum Ausdruck gebrachten Kontrastierung zwischen endlicher und unendlicher Welt. Sooft Kreisler sich hinter der lachenden Larve verbirgt, erschließt sich ihm im gleichen Augenblick die poetische Unendlichkeit. Der Aesthetiker aber, der die poetische Verunendlichung des Ich als den Fluch der Selbstvernichtung erfährt, kann in seinem Gelächter keine Beziehung zwischen der Seinsentleertheit der zeiträumlichen Welt und einem erfüllten poetischen Sein mehr stiften. Ihm gilt das Lachen als Maske, hinter der er die Verzweiflung über das existentielle Nichts verbirgt. Die Tatsache, daß der Aesthetiker auch lacht, wenn er mit sich allein ist, schlüsselt uns die Bedeutung seines Gelächters erst ganz auf. Es wird zum Ausdruck der umfassenden Indifferenz gegen die Wirklichkeit. Die Wirklichkeit wird, solange sie

Gegenstand der ästhetischen Reflexion ist, im Ich durch das Lachen vernichtet. Deshalb ist das Lachen die Antwort auf die existentielle Leere des Aesthetikers. Während Kreisler sich lachend der endlichen Welt verschließt, erschließt sich ihm die poetische Welt. Der Aesthetiker aber hat, sobald er lachend die provisorische Verknüpfung mit der Welt löst, nichts als dieses Lachen über die absolute Leere.
Auch Leverkühn nimmt lachend die Beziehung zur Wirklichkeit zurück. Das Lachen ist die Kundgebung der absoluten Negativität. Es gilt sowohl der Zweideutigkeit alles Seienden - wir erinnern noch einmal an Adrians Gelächter über die väterlichen Experimente - als auch seiner Einsamkeit. Das Lachen zielt auf die verzweifelte Zurücknahme des Humanen überhaupt, die ja auch in Leverkühns Werk als Höllengelächter zur Darstellung kommt.
Der Aesthetiker und Leverkühn verschließen sich lachend in die existentielle Leere, sie entziehen sich dabei in einem umfassenden Sinne der Partizipation am Sein. Die Lachtrunkenheit Leverkühns, die bezeichnenderweise ein Tränenlachen ist - ein Verweis auf das Erleiden der Hölle - , erinnert an das Bedürfnis des Aesthetikers, beim Anblick der ans Leben engagierten Menschen nicht mehr mit Lachen aufzuhören. Auch er kennt die Verwandtschaft zwischen Lachen und Weinen und spielt deshalb auf die Verzweiflung an, die sich denkbarerweise im Lachen verbirgt.
Der Spott, der die Welt in Kreislers Lachen trifft, steht im Dienst einer Versöhnung, die durch die Kraft des Humors geleistet werden kann. Eine Versöhnung zwischen Ich und Welt durch die Kraft des Humors ist nur solange möglich, als dieser Humor der Garant der menschlichen Freiheit ist. Leverkühn aber und der Aesthetiker sind in Wahrheit unfrei, da ihre Verschlossenheit, aus der das Lachen dringt, auf dämonische Selbstzerstörung zielt.

c. Der Blick

So wie das Lachen die Distanz zwischen Ich und Welt und die Verkettung des Ich mit den Gesetzen der Verschlossenheit spiegelt, so wird auch im Blick das Wesen der Verschlossenheit transparent. Wir haben die Funktion des Augenmotivs im "Doktor Faustus" und im Kreislerroman genauer untersucht. Bei Kierkegaards Figuren bot sich keine spezielle Analyse des Augenmotivs an, da wir dem Aesthetiker und auch Quidam kaum in Situationen begegnen, in denen sie unmittelbar einem Menschen gegenüberstehen. Das Problem der negativen Kommunikation erscheint hier fast durchgehend erst im Filter der Reflexion des verschlossenen Ich selbst.
Im Blick verrät sich sowohl bei Kreisler als auch bei Leverkühn die unaufhörliche Bezogenheit des Ich auf den Inhalt der Verschlossenheit.
Für Kreisler stiftet der Blick poetische Kommunikation zwischen Ich und Du, die an Intensität der des musikalischen Erlebnisses gleichkommt. Julia wird durch den Blick Kreislers in das magische Kraftfeld poetischen Seins gezogen, in der Begegnung der Augen öffnet sich für beide das Tor in die poetische Unendlichkeit. Die Zuwendung zu einem Du, die hier glückt, aktualisiert die Kräfte der Seele, die die Welt entgrenzt, so wie es auch im gemeinsamen musikalischen Erlebnis geschieht. Darum kann Kreisler sagen, daß Blick und Ton auf verborgene Weise miteinander identisch sind, da beide den Weg in die poetische Transzendenz bahnen, da in beide die Impulse der verunendlichenden Sehnsucht eingehen. Deshalb muß notwendig der Blick Kreislers, sobald er einen unpoetischen Menschen - wie Fürst Irenäus oder auch Hedwiga - trifft, ein absolutes Fremdheitserlebnis im poetischen Ich erzeugen. Die Diskrepanz zwischen endlicher und poetischer Welt, die im Blick Kreislers spürbar wird, wandelt sich bei Adrian Leverkühn in eine Diskrepanz zwischen dem dämonisierten Sein in der Hölle und dem unwissender Arglosigkeit.
Leverkühns Blick ist kalt, er ist seelenlos und setzt die Grenze zwischen der dämonischen Sphäre und der bürgerlichen Welt. Sobald aber ein Mensch diese Grenze übertritt, sobald er

versucht, in Leverkühns Hölle einzudringen, wird er zerstört. Das dämonische Kraftfeld, in das Schwerdtfeger und Echo durch die Berührung mit Leverkühns Blick gezogen werden, hat für beide eine tödliche Wirkung. Von der Möglichkeit poetischer Kommunikation durch das Medium des Blickes kann im "Doktor Faustus" nicht mehr die Rede sein. Während Kreisler in der Begegnung der Augen für sich selbst und für das Du die Kräfte des poetischen Seins entbindet, weiß Leverkühn, daß seine Augen das Tor zur Hölle sind, durch das niemand eingeht, ohne zu sterben.

Der Blick Kreislers überwindet die Starre des endlichen Ich, der Blick Leverkühns ist tödlich, die Macht der Hölle geht in ihn ein. Während im Blick Kreislers die innerste Zuwendung zu einem Du geschieht, mordet der Blick Leverkühns. Dort ist er die poetische Transzendenz der Sprache, hier aber die dämonische Kraft des Verschweigens. Leverkühn muß das Gegenüber vor der zerstörerischen Wirkung seines Blickes bewahren.

Noch einmal wird durch diese Konstellation deutlich, daß es für Leverkühn keine poetische Enklave mehr gibt, in die er sich - wie Kreisler - flüchten könnte. Das Gebot der Kälte schließt die Beseelung der menschlichen Begegnung durch das Medium des Blickes aus. Wenn nun Echo aus der Perspektive Adrians als das Kind der beseelten Nixe erscheint, und wenn Adrian das Kind dann in den dämonischen Bann seines Blickes zieht, um es, gemäß der Weisung der Hölle, durch den Blick zu töten, so heißt das - betrachtet man diesen Vorgang von innen - , daß Leverkühn der Versuchung zu poetischer Beseelung erliegt. Merkwürdig ist nur, daß gerade Echo, der als der poetische Entwurf eines beseelten Menschentums vorgestellt wird, durch Leverkühns Blick getötet wird. Damit ist zugleich ausgesagt, daß Leverkühn selbst in einem grausamen Akt die poetische Transzendenz zerstört. Kreisler kann durch das Tor des Blickes noch auswandern in ein poetisches Sein, Leverkühn aber erleidet gerade dieses Sein als eine tödliche Versuchung. Darum ist die Verwandlung des magisch-poetischen Kraftfeldes der Augen, wie es im Kreislerroman beschrieben wird, zuinnerst ein Verweis auf die Unentrinnbarkeit der Leverkühnschen Hölle, aus der es keinen Weg in die Welt des Humanen mehr gibt.

Literaturverzeichnis[1]

I. PRIMÄRLITERATUR

E.T.A. HOFFMANN

E.T.A. Hoffmann, Die Elixiere des Teufels / Lebens - Ansichten des Katers Murr;(Nach dem Text der Erstausgaben unter Hinzuziehung der Ausgaben von Carl Georg von Maassen und Georg Ellinger, mit einem Nachwort von Walter Müller-Seidel und Anmerkungen von Wolfgang Kron, sowie mit den Illustrationen von Theodor Hosemann zur ersten Gesamtausgabe von 1844/45) Winkler-Verlag,München 1961(KM)

SÖREN KIERKEGAARD

Der Begriff Angst / Übersetzt und mit Glossar,Bibliographie sowie einem Essay 'Zum Verständnis des Werkes' herausgegeben von Liselotte Richter / Rowohlts Klassiker der Literatur und Wissenschaft/Herausgegeben von Ernesto Grassi unter Mitarbeit von Walter Hess/Hamburg 1960 (BdA)

Der Begriff der Ironie mit beständiger Rücksicht auf Sokrates von S.A.Kierkegaard/ Übersetzt von Wilhelm Kütemeyer, München 1929 (BdI)

+Entweder/Oder;Erster Teil/ Übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf 1956 (EO I)[2]

+Entweder/Oder,Zweiter Teil / Zwei erbauliche Reden 16.V.1843/ Übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf 1957 (EO II)

+Die Krankheit zum Tode / Der Hohepriester - der Zöllner - die Sünderin / Übersetzt von Emanuel Hirsch,Düsseldorf 1954 (KzT)

+Philosophische Brocken / De omnibus dubitandum est / Übersetzt von Emanuel Hirsch,Düsseldorf/Köln 1952 (Phil.Br.)

+Die Schriften über sich selbst / Übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1951

+Stadien auf des Lebens Weg / Übersetzt von Emanuel Hirsch unter Mitarbeit von Rose Hirsch,Düsseldorf/Köln 1958 (Stadien)

Die Tagebücher / 1834 -1855/ Ausgewählt und übertragen von Theodor Haecker,München 1953 4.Aufl.(TB)

+Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brocken /Erster Teil/ Übersetzt von Hans Martin Junghans,Düsseldorf/Köln 1957 (UN I)

+Die Wiederholung / Drei erbauliche Reden 1843/ Übersetzt von Emanuel Hirsch,Düsseldorf 1955 (DW)

---

[1] Die Abkürzungen von Titeln,die wir in unserem Text verwenden,sind in Klammern hinter den jeweiligen Titeln angegeben.

[2] Wir zitieren in unserer Arbeit nach den Seitenzahlen der übersetzten Texte.

THOMAS MANN

++ Adel des Geistes / Sechzehn Versuche zum Problem der Humanität, Stockholm 1959 (AdG)

Betrachtungen eines Unpolitischen , Berlin 1920 (Betr.)

++ Doktor Faustus /Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von seinem Freunde, Frankfurt/M. 1956 (DF)

Die Entstehung des Doktor Faustus / Roman eines Romans, Amsterdam 1949 (Entstehung)

++ Erzählungen, ohne Ortsangabe 1960

Lotte in Weimar / Roman. Aufbau-Verlag Berlin 1952 (Lotte in Weimar)

Neue Studien, Berlin und Frankfurt/M. 1948 (NS)

+ Die mit diesem Zeichen versehenen Bände sind der Ausgabe "Sören Kierkegaard/ Gesammelte Werke" (Eugen Diederichs Verlag) entnommen.

++ Die mit diesem Zeichen versehenen Bände sind der "Stockholmer Gesamtausgabe der Werke von Thomas Mann" entnommen.

II. SEKUNDÄRLITERATUR

1. Literatur zu E.T.A. Hoffmann

Cohn,Hilde: Realismus und Transzendenz in der Romantik, insbesondere bei E.T.A.Hoffmann,Diss.Heidelberg 1933

Desalm,Elli: E.T.A.Hoffmann und das Groteske,Diss.Bonn 1931

Egli,Gustav: E.T.A.Hoffmann/ Ewigkeit und Endlichkeit in seinem Werk,Zürich 1927

Gloor,Arthur: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann/ Der Dichter der entwurzelten Geistigkeit,Diss.Zürich 1947

Grahl-Mögelin,Walter: Die Lieblingsbilder im Stil E.T.A. Hoffmanns,Diss.Greifswald 1914

Guttmann,Erich: Die deutsche romantische Musikerzählung nach E.T.A.Hoffmann / Ein Beitrag zur Geschichte des historisch-biographischen Künstlerromans und der Künstlernovelle in Deutschland,Diss.Breslau 1934 (Teildruck)

Heilbronn,Ernst: E.T.A.Hoffmann / Der Künstler und die Kunst, Berlin 1926

Hoffmann,Werner: E.T.A.Hoffmanns Lebensgefühl und Weltanschauung,Diss.Würzburg 1930

Jost,Walter: Von Ludwig Tieck zu E.T.A.Hoffmann / Studien zur Entwicklungsgeschichte des romantischen Subjektivismus,Frankfurt/M.1921

Meyer,Herman: Das Zitat in der Erzählkunst / Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans,Stuttgart 1961

Nipperdey,Otto: Wahnsinnsfiguren bei E.T.A.Hoffmann,Diss. Köln,1957

Raydt,Olga: Das Dämonische als Stilform in den literarischen Werken E.T.A.Hoffmanns,Diss.München 1912

Roehl,Martin: Die Doppelpersönlichkeit bei E.Th.A.Hoffmann, Diss.Rostock 1918

Rosteutscher,Joachim: Das ästhetische Idol im Werke von Winkelmann, Novalis, Hoffmann, Goethe, George und Rilke, Bern 1956

Schaefer,Carl: Die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in E.T.A.Hoffmanns literarischem Schaffen, Diss. Marburg 1909 (Teildruck)

Schenck von,Ernst:E.T.A.Hoffmann / Ein Kampf um das Bild des Menschen, Berlin 1939

Scherber,Paul Friedrich: Bürger und Enthusiast als Lebensformen / Eine Studie zu E.T.A.Hoffmann und seinem Märchen vom Goldenen Topf,Diss.Erlangen 1925

Stradal,Marianne: Studien zur Motivgestaltung bei E.T.A.Hoffmann, Diss.Breslau 1928 (1929)

Werner,Hans-Georg: E.T.A.Hoffmann /Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk / Beiträge zur deutschen Klassik Bd.13, Weimar 1962

2. Literatur zu Sören Kierkegaard

Adorno, Theodor W.: Kierkegaard/ Konstruktion des Ästhetischen/ Mit einer Beilage, Frankfurt/M.1962

Anz,Wilhelm: Die religiöse Unterscheidung/ Über das Verhältnis von Dichtung und Existentialdialektik bei Søren Kierkegaard / orbis litterarum,Revue internationale d' études littéraires, Publiée par Steffen Steffensen et Hans Sörensen, Copenhague 1955, Tome X,Fasc.1-2 S.5 ff

Ders.: Kierkegaard und der deutsche Idealismus, in:Sammlung gemeinverständlicher Vorträge und Schriften aus dem Gebiet der Theologie und Religionsgeschichte,Nr. 210/11

Diem,Hermann: Die Existenzdialektik von Sören Kierkegaard, Zollikon-Zürich 1950

Fischer,Friedrich Carl: Die Nullpunktexistenz, München 1933

Hirsch,Emanuel: Kierkegaard-Studien /Bd.1-3 / Studien des apologetischen Seminars 31,32,36 /Gütersloh 1930-1933

Löwith,Karl: Kierkegaard und Nietzsche oder philosophische und theologische Überwindung des Nihilismus, Frankfurt/M. 1933

Ders.: Von Hegel zu Nietzsche/ Der revolutionäre Bruch im Denken des 19.Jahrhunderts /Marx und Kierkegaard, Stuttgart 1950

Niedermeyer,Gerhard: Sören Kierkegaards philosophischer Werdegang,Diss.Erlangen 1909 (Teildruck).Vollständige Abhandlung erschienen unter dem Titel:Sören Kierkegaard und die Romantik, in: Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte, H 11

Paulsen,Anna: Sören Kierkegaard /Deuter unserer Existenz, Hamburg 1955

Pivčević,Edo: Ironie als Daseinsform bei Sören Kierkegaard, Gütersloh 1960

Rehm,Walther:Kierkegaard und der Verführer,München 1949

Rodemann,Wilhelm: Hamann und Kierkegaard,Diss.Erlangen 1912

Sawatzki,Günther: Das Problem des Dichters,als Motiv in der Entwicklung Sören Kierkegaards bis 1841,Diss.Danzig 1935

Sieber,Fritz: Der Begriff der Mitteilung bei Sören Kierkegaard,Diss. Heidelberg 1938

Sløk,Johannes: Die Anthropologie Sören Kierkegaards, Kopenhagen 1954

Søe,N.H.: Der Quidam des Experiments als religiöser Typus, orbis litterarum (a.a.O. vgl.Anm.Anz,Wilhelm)Fasc.1-2, S.259 ff

Thulstrup,Niels: Ziel und Methoden der neuesten Kierkegaardforschung mit besonderer Berücksichtigung der skandinavischen /orbis litterarum(a.a.O.) Fasc. 1-2 S.303 ff

Vogt,Annemarie: Das Problem des Selbstseins bei Heidegger und Kierkegaard,Diss.Gießen 1936

Voigt,Friedrich Adolf: Sören Kierkegaard im Kampf mit der Romantik, der Theologie und der Kirche,Berlin 1928

Wagener,Ferdinand: Die romantische und die dialektische Ironie, Diss. Freiburg/Br. 1931

Wahl,Jean: Kierkegaard et le romantisme / orbis litterarum (a.a.O.) Fasc.1-2 S.297 ff

3. L i t e r a t u r z u T h o m a s M a n n

Altenberg,Paul: Die Romane Thomas Manns/Versuch einer Deutung, Bad Homburg vor der Höhe 1961

Bauer,Arnold: Thomas Mann und die Krise der bürgerlichen Kultur, Berlin 1946

Baumgart,Reinhard: Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns,Diss.Freiburg/Br. 1953

Bertram,Ernst: Nietzsche /Versuch einer Mythologie,Berlin 1919 3.Aufl.

Blume,Bernhard: Thomas Mann und Goethe, Bern 1949

Brennan,Joseph Gerhard: Thomas Mann's World, New York 1962

Brock,Erich: Die ideengeschichtliche Bedeutung von Thomas Manns "Doktor Faustus", in: Trivium Jg.VII(1949) H 2 S.114 ff

Buisonjé,de J.C.: Bemerkungen über Thomas Manns Werk: Dr.Faustus, in: Neophilologus Avlevering 3.Jg.41 (1957) H 3 S.185 ff

Carlsson,Anni:Das Faustmotiv bei Thomas Mann, in: Deutsche Beiträge,3.Jg.(1949) S.343 ff

Deussen,Paul: Erinnerungen an Friedrich Nietzsche / Mit einem Porträt und drei Breifen in Faksimile, Leipzig 1901

Emrich,Wilhelm: Formen und Gehalte des zeitgenössischen Romans,in: Universitas Jg.11 (1956) H 1 S.49 ff

Gruber,Renate: Der Humanismus bei Thomas Mann,Diss.Wien 1958

Hamburger,Käte: Thomas Mann und die Romantik / Eine problemgeschichtliche Studie, in: Neue Forschungen Nr.15 1932

Hamburger,Käte: Thomas Manns Roman "Joseph und seine Brüder"/ Eine Einführung, Stockholm 1945

Hartung,Walter: Thomas Mann und das Bürgertum,Diss.Bonn 1949

Heim,Karl: Thomas Mann und die Musik, Diss.Freiburg/Br. 1952

Heintel,Erich: Adrian Leverkühn und Friedrich Nietzsche,in: Wissenschaft und Weltbild 3,Jg.(1950) H 7 S.297 ff

Heller,Erich: Enterbter Geist /Essays über modernes Dichten und Denken,Wiesbaden 1954

Ders.: Thomas Mann / Der ironische Deutsche,Frankfurt/M.1959

Hellersberg-Wendriner,Anna: Mystik der Gottesferne/ Eine Interpretation Thomas Manns, Bern und München 1960

Holthusen,Hans Egon: Die Welt ohne Transzendenz /Eine Studie zu Thomas Manns "Doktor Faustus" und seinen Nebenschriften, Hamburg 1949

Ders.: Der unbehauste Mensch /Motive und Probleme der modernen Literatur,München 1951

Jakob,Gerhard: Thomas Mann und Nietzsche /Zum Problem der Décadence, Diss.Leipzig 1927

Kahler,Erich: Gedenkrede auf Thomas Mann,in: Die Neue Rundschau, Jg.67 (1956) H 4 S.535 ff

Ders.: Die Verantwortung des Geistes / Ges.Aufsätze,Frankfurt/M. 1952; daraus: Säkularisierung des Teufels/Thomas Manns Faust 1948, S.143 ff

Kaufmann,Fritz: Thomas Manns Weg durch die Ewigkeit in die Zeit,in: Die Neue Rundschau Jg.67 (1956) H 4 S.564 ff

Ders.: Thomas Mann/ The World as Will and Representation, Boston 1957

Thomas Mann - Karl Kerényi: Gespräch in Briefen/ Herausgegeben von Karl Kerényi, Zürich 1960

Kerényi,Karl: Romandichtung und Mythologie / Ein Briefwechsel mit Thomas Mann,Zürich 1945

Klein,Johannes: Thomas Mann: "Doktor Faustus",in: Der Deutschunterricht 3 (1951) H 3 S.51 ff

Lesser,Jonas: Thomas Mann in der Epoche seiner Vollendung, München 1952

Lüders,Eva Maria: Dämonie und Humanismus / Zu Thomas Manns Doktor Faustus,in: Stimmen der Zeit,Monatsschrift für das Geistesleben der Gegenwart Bd.143 (1948/9) H 4 S.293 ff

Mathias,Klaus: Die Musik bei Thomas Mann und Hermann Hesse / Eine Studie über die Auffassung der Musik in der modernen Literatur,Diss.Kiel 1956

Montesi,Gotthard: Thomas Mann, der Teufel und die Deutschen / Zu seinem neuen Dr.Faustus-Roman,in: Wort und Wahrheit Jg.3 (1948) H 7 S.495 ff

Olschewski,Hans: "Doktor Faustus" von Thomas Mann / Struktur und Problematik eines modernen Romans,Diss.Göttingen 1955 (1954)

Prinzing,Walter: Stil der Schwebe im "Doktor Faustus", Diss. Stuttgart 1956 (Teilveröffentlichung)

Smikalla,Karl: Die Stellung Thomas Manns zur Romantik,Diss. Würzburg 1953

Staiger,Emil: Thomas Manns "Doktor Faustus",in Neue Schweizer Rundschau NF 15 (1947) H 7 S.423 ff

Stein, Jack M.: Adrian Leverkühn as a Composer, in: The Germanic Review Vol.XXV (1950) Number 4 S.257 ff

Stresau,Hermann: Thomas Mann und sein Werk,Frankfurt/M 1963

Strübel,Gustav: Liebe und Geschlecht im Werke Thomas Manns, Diss. Freiburg/Br. 1949

Thieberger,Richard: Der Begriff der Zeit bei Thomas Mann/ Vom Zauberberg zum Joseph,Baden-Baden 1952

4. Literatur zum Themenkreis

Adorno,Theodor W.: Philosophie der neuen Musik,Tübingen 1949

Ders.: Dissonanzen / Musik in der verwalteten Welt / Vier Abhandlungen, Göttingen 1956 (Kleine Vandenhoeck-Reihe 28/29)

Ders.: Noten zur Literatur (I), Band 47 der Bibliothek Suhrkamp, Berlin und Frankfurt/M. 1958

Ders.: Noten zur Literatur (II), Band 71 der Bibliothek Suhrkamp,Frankfurt/M. 1961

Ders.: Klangfiguren / Musikalische Schriften I, Berlin und Frankfurt 1959

Allemann, Beda: Ironie und Dichtung, Pfullingen 1956

Blöcker,Günter: Die neuen Wirklichkeiten / Linien und Profile der modernen Literatur, Berlin 1957

Böckmann,Paul: Die Bedeutung Nietzsches für die Situation der modernen Literatur,in: DVS Jg.27 (1953) H 1 S. 77 ff

Burger,Heinz Otto: Methodische Probleme der Interpretation, in: GRM NF Bd,I (1951) S.81 ff

Dostojewski,Fjodor Michailowitsch: Die Brüder Karamasoff / Übertragen von Karl Nötzel,Gütersloh 1957

Einstein,Alfred: Die Romantik in der Musik, München 1950

Höllerer,Walter: Methoden und Probleme der Vergleichenden Literaturwissenschaft,in: GRM NF Bd.II (1952) H 2 S.116 ff

Ders.: Zwischen Klassik und Moderne / Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit,Stuttgart 1958

Horst,Karl August: Das Spektrum des modernen Romans / Eine Untersuchung, München 1960

Jens,Walter: Statt einer Literaturgeschichte, Pfullingen 1962

Joel,Karl: Nietzsche und die Romantik,Jena 1923 ^{2}

Kayser,Wolfgang: Entstehung und Krise des modernen Romans, Stuttgart 1955 ^{2}

Ders.: Das Groteske / Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung,Oldenburg und Hamburg 1957

Ders.: Das Sprachliche Kunstwerk / Eine Einführung in die Literaturwissenschaft,Bern und München 1960 ^{6}

Kohlschmidt,Werner: Form und Innerlichkeit / Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik; hieraus besonders: Nihilismus der Romantik,S.157 ff München 1955

Lersch,Philipp: Der Traum in der deutschen Romantik, München 1923

Martin,Alfred von: Das Wesen der romantischen Religiosität / DVS Jg.2 (1924) H 3 S.367 ff

Martini,Fritz: Das Wagnis der Sprache / Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn,Stuttgart 1954

Mayer,Hans: Von Lessing bis Thomas Mann / Wandlungen der bürgerlichen Literatur in Deutschland,Pfullingen 1959

Nietzsche Friedrich: Werke in drei Bänden / Herausgegeben von Karl Schlechta,München 1956

Die Nachtwachen des Bonaventura,Heidelberg 1955

Jean Paul: Vorschule der Ästhetik / Kleine Nachschule zur Ästhetischen Vorschule / Herausgegeben und kommentiert von Norbert Miller / Nachwort von Walter Höllerer / Studienausgabe / Sonderdruck aus Band V der Jean-Paul-Ausgabe des Carl-Hanser-Verlags, München 1963

Pesch,Ludwig: Die romantische Rebellion in der modernen Literatur und Kunst,München 1962

Prang,Helmut: Der moderne Dichter und das arme Wort,in: GRM Bd.38 NF Bd.VII (1957) S.130 ff

Rehm,Walther: Jean Paul - Dostojewski / Eine Studie zur dichterischen Gestaltung des Unglaubens,Göttingen 1962 (Kleine Vandenhoeck - Reihe 149/150)

Riedel,Herbert: Die Darstellung von Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung,Diss.Bonn 1959

Staiger,Emil: Die Kunst der Interpretation /Studien zur deutschen Literaturgeschichte,Zürich 1957 2

Tillich,Paul: Der Mut zum Sein / Schriften zur Zeit / Neue Folge / Herausgegeben von August Rathmann,Stuttgart 1958 3

L e b e n s l a u f

Am 5.Februar 1938 wurde ich,Karin Lindemann, als zweites Kind des Juristen und Schriftleiters Dr.Alfred Lindemann (gefallen 1945) und seiner Ehefrau Betty,geb.Geißler,in Fürth/Bayern geboren.

In Thann/Mfr. und Dinkelsbühl besuchte ich die vier Volksschulklassen.In Dinkelsbühl trat ich in die höhere Schule über, kam dann nach einem Jahr nach Nürnberg in das Realgymnasium der Wilhelm-Löhe-Schule. Mit einjähriger Unterbrechung durch Privatunterricht auf Schloß Eichhofen bei Regensburg (durch Vermittlung der Schule) besuchte ich bis zu meinem neunzehnten Lebensjahr diese Schule und schloß im Sommer 1957 mit der Reifeprüfung des Realgymnasiums ab.

Vom Wintersemester 1957/58 an studierte ich Germanistik (Deutsch, Geschichte,Philosophie,Geographie) an der Friedrich-Alexander-Universität zu Erlangen-Nürnberg, der Georg-August-Universität zu Göttingen und an der Eberhard-Karls-Unversität zu Tübingen.

In Göttingen gewann ich bei Herrn Prof.Dr.Wolfgang Kayser die entscheidende Einführung in die methodischen Probleme der Germanistik, bei Herrn Prof.Dr.Hermann Heimpel Einblick in Methodik und Intention historischer Forschung.

Herrn Prof.Dr.Otto Friedrich Bollnow, Herrn Prof.Dr.Friedrich Beißner, Herrn Prof.Dr.Klaus Ziegler, Herrn Prof.Dr.Kurt Herbert Halbach und Herrn Prof.Dr.Hans Rothfels möchte ich ebenfalls Dank sagen: sie vermittelten mir intensive Einblicke in ihre Forschungsgebiete.

Ganz besonders aber gilt mein Dank Herrn Prof.Dr.Helmut Prang, der mich in die grundlegenden Kenntnisse der Literaturgeschichte einführte und später die Entstehung meiner Dissertation begleitete. Die großzügige Freiheit,die er mir bei der Wahl und Ausgestaltung meines Themas gewährte,wiegt um so mehr,als meine Thematik Probleme,die über die engere Fragestellung der Germanistik hinausweisen, einschließt.

Außerdem gilt mein Dank allen meinen akademischen Lehrern in Erlangen: Herrn Prof.Dr.Ernst Schwarz, Herrn Prof.Dr.Siegfried Beyschlag, Herrn Prof.Dr.Otto Burger, Herrn Dr.Hans Schwerte, Herrn Prof.Dr.Wilhelm Kamlah, Herrn Prof.Dr.Paul Lorenzen, Herrn Prof.Dr.Rudolf Zocher, Herrn Prof.Dr.Helmut Berve, Herrn Prof.Dr.Anton Ernstberger und Herrn Prof.Dr.Joachim Blüthgen.

Fotodruck
– Wiltrud Hogl, Erlangen, Brüxer Straße 9, (Nähe Röthelheimbad) Telefon 1636 –